الفنون الشعبيّة

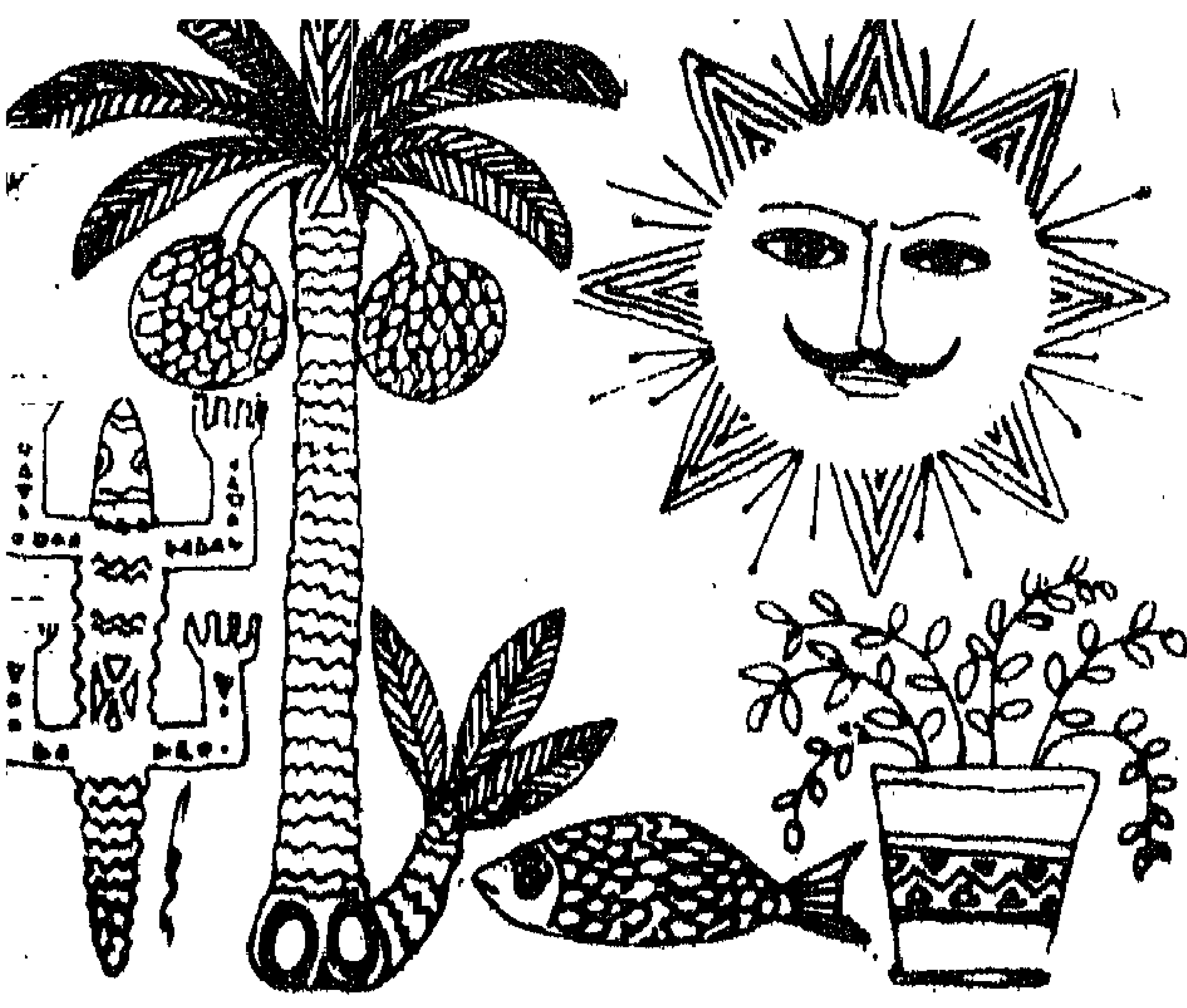


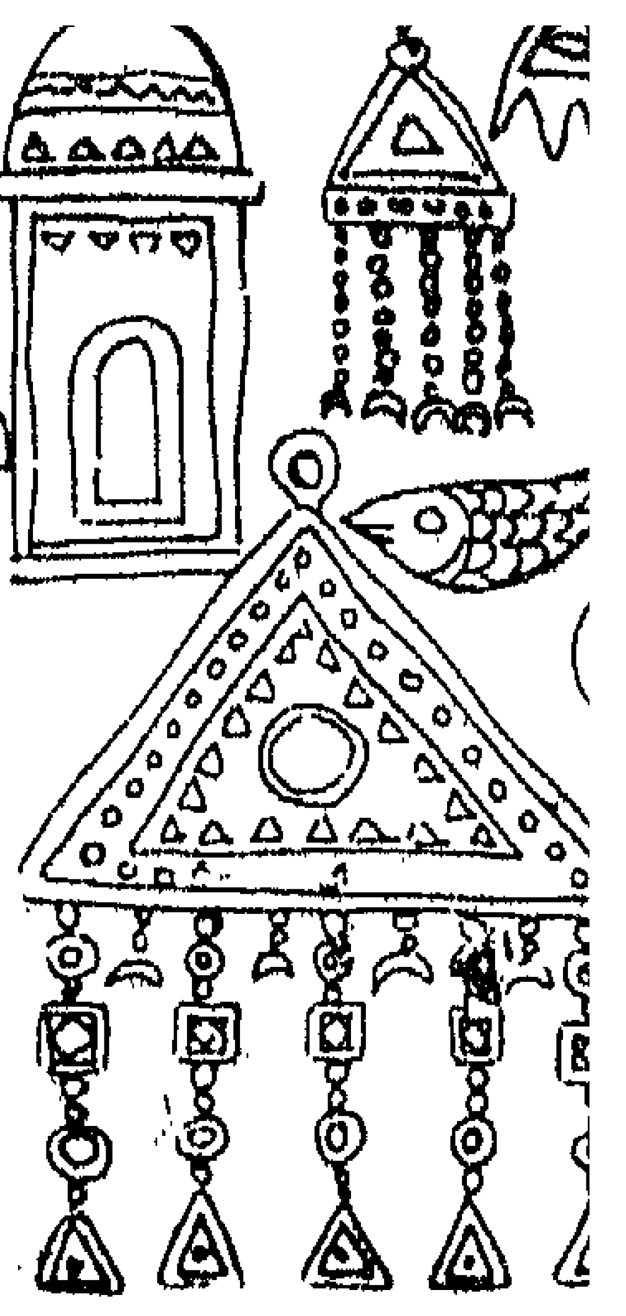
٦٦ / ٦٧

يوليو / سبتمبر

٢٠٠٤







الفنون الشعبية

مجلس التحرير:
أ. د. أحمد شمس الدين الحجاجى
أ. د. أسعد نديم
أ. د. سمحة الخولى
أ. عبدالحميد حواس
أ. فاروق خورشيد
أ. د. محمد محمود الجوهرى
أ. د. محمد رجب النجار
أ. د. مصطفى الرزاز

عدد ٦٦ / ٦٧
يوليو / سبتمبر ٢٠٠٤

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور **عبدالحميد يونس**
وأشرف عليها فنيًا
الأستاذ **عبدالسلام الشريف**

رئيس مجلس الإدارة
أ. د. سمير سرحان

رئيس التحرير
أ. د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير
أ. صفوت كمال

مدير التحرير
أ. حسن سرور

المشرف الفنى
أ. يوسف شاكر

سكرتير التحرير
أ. محمد حسن عبدالحافظ





لوحات العدد:

للفنان: نبيل تاج

السكرتارية الفنية:

أحمد توفيق
دعاء مصطفى كامل
دينا فوكيه
مادلين أيوب
نادية عبدالحميد السنوسى

التنفيذ:
مصطفى محمد على
سمير خليل
عصام إبراهيم
عصام الديب
(إدارة الجمع التصويرى)

صورتا الغلاف:

الأمامى: فتاة من الوادى الجديد

الخلفى: معبد هيبس

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع: ٦٢٨٣ / ١٩٨٨



هذا العدد

يستهل هذا العدد الأستاذ **توفيق حنا** بمناقشة مسألة التعارض بين اللغتين الفصحى والعامية ويرى ما بينهما من تكامل وتعاون؛ لأن اللغة الفصحى تمثل في هذه العلاقة الجدلية الحية عنصر الثبات والاستقرار، بينما تمثل العامية عنصر التحول والتغير والتكيف وتتميز - أيضاً - بهذه القدرة على التأقلم والتشكل بكل بيئة لغوية. وكأنه يردد مع الأستاذ **فاروق خورشيد**: «اللغة الثالثة هي الحياة» في عدد مجلة «الفنون الشعبية» أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ٢٠٠١.

ويؤكد الأستاذ **توفيق حنا** هذا المفهوم بتناول تجربة الشاعر الشعبي المصري **حسين مظلوم رياض** وترجمته لرباعيات الخيام (١٩٤٤) إلى لغة الشعب المصري، هذه الترجمة التي تقف بجانب ترجمات **الصرّاف والبستاني وأحمد رامي ومحمد السباعي**، ولا تقل في أهميتها في الكشف عما في الرباعيات من حكمة بليغة وفلسفة وتصوف وأهداف روحية وإنسانية رفيعة: يريد أن يثبت قدرة اللغة الشعبية على ترجمة وإبلاغ رسالة **عمر الخيام** التي ضمنها في رباعياته. هذا الشاعر والفلكي الفارسي الذي كان إمام عصره في الشعر والفلك والجبر والأخلاق. ويقرر المؤرخ الإنجليزي **جيبون** صاحب كتاب «انهيار الحضارة الرومانية» أن تقويم الخيام يفوق التقويم الجريجوري نظاماً ودقةً. ويتوازى هذا الرأي مع غناء سيدة الغناء العربي **أم كلثوم** بصوتها الخالد لإحدى رباعيات الخيام التي وجدت طريقها إلى آذان وقلوب وعقول المستمعين العرب وغير العرب في كل مكان. ويقدم الأستاذ **توفيق حنا** نماذج من ترجمة مظلوم الذي فهم الخيام تمام الفهم، كأنما عاش في زمانه وعاشره ولبس ظروفه بلغة الشعب المصرية.

يبدأ الأستاذ **علاء الدين وحيد** دراسته «أحمد أمين والروح الشعبية» بالحديث عن غياب الروح الشعبية عن العالم الراهن، تلك الروح التي تمثلها الإنسان المصري على مر العصور، مما يعد غيابها عاملاً من عوامل الجمود والجفاف في حياته اليومية، ثم يتحدث عن الكاتب الأستاذ **أحمد أمين** الذي طالما اهتم بالروح الشعبية في كتاباته، وهي الروح التي تتسق تماماً مع تكوينه بوصفه «ابن بلد»، حيث كان ذا طبيعة جادة هادئة تتسم برزانة تعلوها مسحة من حزن عميق شأن كثير من المصريين أولاد البلد الشعبيين، إلى جانب تمتعه بروح الفكاهة، وهي سمة أيضاً لـ «ابن البلد» الذي يجمع بين الرزانة والفكاهة. ويلفت الباحث انتباهنا إلى أن **أحمد أمين** كان معاصراً للفترة التي كان فيها الدفاع عن أدب الشعب واللغة العامية يعد شيئاً شاذاً يتنافى مع أرستقراطية الأدب التي كانت

مهيمنة فى ذلك الوقت، حيث واكبت تلك الأرستقراطية الإقطاع وحكم الطبقة المترفة، مما عرّض الأستاذ أحمد أمين للاستهجان من قبل أدباء الفصحى، حيث هوجم كما هوجم غيره مثل الأستاذ **أحمد رشدى صالح** وغيره، مما دعاهم للدفاع عن أنفسهم وكأنهم يدفعون اتهاماً جائراً. لكن الأستاذ **أحمد أمين** يؤكد على أن الأدب الشعبى هو الأدب الفصيح المعبر عن الروح الشعبية والمصور للجماهير، مثل العادات والتقاليد والأمثال الشعبية ونداء الباعة وغيرها، وهى كلها مأثورات خرجت من مفاهيم العامة الطيبين المتدينين الذين تهفوا أفئدتهم إلى عالم مبادئ رفيع لا يعرف الشر، كأنه المدينة الفاضلة، وهى المأثورات التى يراها الأستاذ **أحمد أمين** أصدق فى التعبير عن نبض الناس وهموم المواطن العادى وأحلامه مما يفعله أدباء الفصحى.

وفى دراسته «قصص السيرة الهلالية» يعاين الدكتور **إبراهيم عبد الحافظ** الفروق بين الرواية التقليدية والمستحدثة للسيرة الهلالية فى الدلتا، معتمداً على أربع روايات لقصة «حسنة بنت نصر الطويرد ورزق الهلالى»، وهى إحدى قصص الثنائيات العاطفية فى السيرة الهلالية التى بقيت على قيد الحياة فى ذاكرة الرواة فى العقود الأخيرة؛ ذلك لارتباطها بمناسبة الأعراس التى أصبحت المناسبة الوحيدة تقريباً لأداء السيرة الهلالية فى الدلتا. وتنقسم الروايات الأربع لهذه القصة إلى روايتين للنمط التقليدى (ويمثله الشاعران الشعبيان بيلى أبو فهمى وفتحى عوض سلام) وأخريين للنمط المستحدث (ويمثله الشاعران الشعبيان فتحى سليمان وأحمد سيد حواس)، ويشير الدكتور **إبراهيم عبد الحافظ** إلى أن النمط الأول يمثله الرواة الأميون. أما النمط الثانى، فيمثله الرواة الذين حصّلوا قدراً من التعليم، ويمثل هذا الاختلاف عاملاً من العوامل الأساسية التى ساهمت فى تباين هذين النمطين فى أداء السيرة، بالإضافة إلى عوامل أخرى أشار إليها سريعاً تتصل بالمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية فى إقليم الدلتا. وبعض عرضه لملخص القصة، يقدم الدكتور **إبراهيم عبد الحافظ** تجريداً مفصلاً لمحتوى كل رواية من الروايات الأربع، حيث قسمها إلى وحدات نصية منفصلة، مبيناً الشكل الأدبى (شعر، نثر) الذى صيغ فيه كل حدث من أحداث القصة. ومن خلال هذا العرض، يتوصل الدكتور **إبراهيم عبد الحافظ** إلى عدد من النتائج حول الفروق بين الرواية التقليدية والمستحدثة للسيرة الهلالية، وذلك على مستويات عدة: الطول والقصر، الزمان، المكان، الشخصيات، تأثير الموسيقى والآلات الموسيقية، أصول كل رواية، تباين الافتتاحيات والنهايات، مشاهد الوصف، مشاهد الحرب، القافية، الأشكال الشعرية (قصيد، زجل)، تداخل الأشكال الأدبية، مستويات اللغة، الفروق الشخصية بين الرواة.

فى دراسته المعنونة بـ «بعض مظاهر الثقافة المادية المندرسة» يتحدث الدكتور **شوقى عبد القوى عثمان حبيب** عن انعدام التشابه بين المنتجات الثقافية المادية النفعية قديماً وحديثًا، حيث يوجد تباعد كبير بين المنتج الثقافى المادى الأول والمنتج الحالى الذى يؤدى الوظيفة نفسها، وذلك بسبب ما أدخل على المنتج الحالى من تعديلات بهدف تطويره لتوفير الجهد والوقت، ويتساءل حول تصنيف تلك المنتجات، هل تندرج تحت ما يعرف بالثقافة المادية أم تحت ما يعرف بالتشكيل الشعبى، ويجد الدكتور **شوقى حبيب** فى الإجابة عن سؤاله صعوبة بسبب ما يراه من تداخل شديد بين المادة والتشكيل، حيث يتم التشكيل غالباً على المادة نفسها، ويضرب مثلاً لذلك بحرفة الفخار، حيث يرى أن هذه الحرفة يمكن أن يتم تدريسها تحت مفهوم الثقافة المادية إذا كانت تنتج كفخاريات بغرض الاستهلاك، ويمكن أن تخرج عن نطاق الثقافة المادية وتدرس بوصفها تشكيلاً جماليًا إذا كانت تنتج باعتبارها قطعة فنية، حيث يكون الفنان فى وضع استلهام لجماليات التراث الشعبى، ثم ينتقل الدكتور **شوقى حبيب** إلى الحديث عن النموذج الرئيسى فى دراسته وهو «الرحى»، بدءاً من تتبع التطور التاريخى لصناعة الرحى

بوصفها منتجًا ثقافيًا ماديًا نفعيًا، مروراً بأنواعها المختلفة، وانتهاءً بصناعة الطواحين بأنواعها التى تعد تطوراً لصناعة الرحى. أما الإبداع الذى يصاحب عملية الطحن ليجعل من الرحى تشكيلاً جمالياً، فيكمن فى الغناء الذى يصاحب عملية الطحن، وهو غناء مكون من مقاطع قصيرة تتناسب مع حركة يد الطاحنة، وتمايل جسدها. كما تمثل حركة الرحى نفسها الإيقاع الذى يضبط حركة اليد وتمايل الجسد، بالإضافة إلى البهجة التى كانت تصاحب هذا العمل على عكس ما يحدث الآن حيث انعدمت الفرحة وشاع العمل بلا تركيز، ففقدت الحياة بهجتها.

يقدم الأستاذ **الطحاوى سعود** بحثاً ميدانياً موثقاً عن الخيل وأنواعها وصفاتها، وذلك من خلال توضيح صلة عرب الطحاوية بها، فعرب الطحاوية من أكبر بطون قبيلة الهنادى من بنى سليم التى زحفت نحو مصر وبلاد المغرب العربى مع حركة الفتح الإسلامى، ويعيش معظم أفراد عرب الطحاوية فى تجمعات كبيرة تسمى بأسماء أجدادهم الذين سكنوا تلك المناطق، وهى على شكل نجوع فى محافظة الشرقية، وبخاصة فى مراكز الحسينية وبلبيس وأبو حماد وكفر صقر، فضلاً عن وجود الكثير من أفخاذ القبيلة فى محافظتى البحيرة وأسيوط. ثم يشير الأستاذ **الطحاوى سعود** إلى أن النشاط الرئيسى الذى تتسم به الحياة الاجتماعية لعرب الطحاوية يتمثل فى تربية الخيول العربية الأصيلة والاهتمام بأنسابها، ويشير إلى أن سبب تعلقهم بالخيل يكمن فى وجودها معهم منذ دخولهم مصر، وكذلك لذكرها في القرآن والسنة، ثم يرصد أنساب الخيل وأسماءها المتعددة وسبب كل تسمية منها، كما يسوق معلومات حول موسم تزاوج الخيل وطريقة التزاوج والمخاض والرضاعة والطعام المناسب لها فى هذه الفترة. ثم يوضح الصفات الدقيقة للخيول العربية، وكيفية تمييز الخيل العربية الأصيلة عن غيرها، وذلك عن طريق ملاحظة بعض التفاصيل الدقيقة فى ملامح الوجه وشكل الذيل ولون الأرجل، وكذلك كيفية ترويض الخيل وتعويدها الخصال الحميدة ونبذ الخصال غير المرغوبة؛ كالرفس والعض والاندفاع عند الركوب، وقد ألحق هذا البحث برسائل متبادلة بين أصحاب الخيول يحددون فيها أنسابها وأصولها، ويعود تاريخ هذه الرسائل إلى الثلاثينيات من القرن العشرين.

ومن موضوعات الثقافة المادية أيضاً، فى هذا العدد، دراسة الدكتورة **سنية خميس صبحى** فى مجال الأزياء التقليدية بعنوان «العباءة الخارجية (البشت) للرجال فى دول الخليج». والعباءة أو البشت كما يعرف رداء خارجى للرجال يلبس فوق الملابس الخارجية يغطى الكتف ويصل إلى الأقدام مفتوحاً من الأمام وأطرافه مطرزة به فتحتان يمرر اللابس من خلالهما ذراعيه. وللبشت فوائد متعددة وخاصة للمسافرين الذين كانوا يتنقلون على أقدامهم يستعملونه لباسًا فى النهار وغطاءً فى الليل وبساطاً فى أثناء الطريق وخيمة عند هبوب الرياح، ومع التطور الحضارى أصبح البشت يشكل إعاقة للشخص أثناء العمل والحركة، ويكتفى بارتدائه فى المناسبات الرسمية والأعياد وحفلات، ولاتزال بعض القبائل تعتز بلبس البشوت. وفى هذه الدراسة التاريخية والميدانية فى آن معًا، تقدم الدكتورة **سنية خميس صبحى** مصطلح البشت، وتحدده، وأسماء البشوت، وألوانها، وأنواعها، والخيوط المستخدمة فى صناعتها ونسجها، والتصميم العام للبشت، مع عرض للتفاصيل الدقيقة لتقنية الحياكة والتطريز والزخرفة لعمل البشت وكيفية تجديده وبذلك، تحدد الدراسة نمط الزى الخارجى للرجال فى دول الخليج مع عمل شكل تفصيلى يوضح أجزاء البشت وطريقة تفصيله وخياطته والتقنيات المضافة عليه من تطريز وغرز ومسميات.

وتقدم الدكتورة **سوزان السعيد** وصفاً لاحتفال «السياحة» الذى تقوم عليه الطريقة المدنية الشاذلية فى واحة سيوة، حيث تستعرض التفاصيل الخاصة بالتنظيمات الداخلية للطريقة والممارسات التى تمارس فى عيد السياحة، وذلك من خلال الدراسة التى أجرتها فى الأعوام ١٩٩٨-٢٠٠١-١٩٩٩، وتبدأ من أن الراغب فى أن يكون مريداً

(أى أحد أعضاء الطريقة) عليه التواجد مع الشيخ والأحباب. ويمر المريد بثلاث مراحل (التوبة ـ الطاعة ـ المجاهدة)، ويتبعها أربع مراحل أخرى لكى يكون شيخًا (الذكر ـ تعلم الاسم ـ التقليل من الذكر ـ التأمل والإشراق)، وتصاحب المراحل السبع الأوراد والأحزاب، وتقرأ الأوراد فى أوقات منتظمة من النهار والليل. أما الأحزاب، فليس لقراءتها وقت مخصص، وهى (أى الأوراد والأحزاب) أدعية وضعها شيوخ الطريقة، وبعد عروج الدكتورة **سوزان السعيد** على مجالس الذكر والإنشاد، توضح البناء التنظيمى الروحى للطريقة، تقدم وصفًا لوقائع احتفال السياحة السنوية التى تقام فى شهر رجب من كل عام فى منطقة جبل الدكرورى، وتسمى «السياحت» باللهجة السيوية.

١ ـ الاستعداد للاحتفال: اختيار ميعاد السياحة، شراء الذبائح، إقامة الخيام والأخصاص.

٢ ـ اليوم السابق على الاحتفال: القدوة، والمقدمون، والطباخون، والجزارون، الصلاة على الرمال، والمزاد.

٣ ـ اليوم الأول للاحتفال: المشاركون فى الاحتفال، وجبة الظهر، توزيع الشوك، حلقات الذكر.

٤ ـ اليوم الثانى: لجنة المصالحات.

٥ ـ اليوم الثالث: إلقاء تحية الصباح على قادة السياحة، وصول أعضاء الطريقة السنوسية، الشحاتون، حضرة النفحة، لجنة الإنصاف، المزاد، الذهاب إلى الشيخ على، حضرة قادة السياحة.

٦ ـ خاتمة السياحة :الموكب، الحضرة عند جامع سيدى سليمان، الحضرة عند جامع السبوخة.

وفى مقال الأستاذ **عامر محمد الوراقى** (الباحث بأطلس الفولكلور المصرى فى الثقافة الجماهيرية) يقدم لنا بعض الأفكار عن مسرحة المادة الحركية ومحاولات استلهامها، بمعنى انتقالها من الممارسة والمعايشة الشعبية لجماعة ما، وإخضاعها لمتطلبات العرض المسرحى للجمهور، سواء كان هذا الجمهور ينتمى إلى الجماعة أو لا ينتمى. ويرى أن الفنون الحركية وسيلة من وسائل المعرفة الإنسانية والخبرة، وهى من أقدم اللغات التى عرفها الإنسان. ويؤكد على أهمية الموسيقى الشعبية للعروض الحركية، ثم يتناول عناصر العرض المسرحى: حركة وموسيقى وديكور وأزياء وإضاءة، بربطها مع معايشة الجماعة أثناء ممارسة فنونها، وأهمية تعاون الفنانين غير الشعبيين، وفى النهاية، يلفت الانتباه إلى الدور الترويحى والاجتماعى للفنون الحركية داخل الجماعة.

كما اعتادت المجلة على الاهتمام بتقديم عدد من النصوص الشعبية المجموعة من الميدان، أو المترجمة، نقدم فى هذا العدد مجموعة متنوعة من الأنواع الأدبية الشعبية، نستهلها بأربع حواديت شعبية من محافظة الفيوم جمعها ودونها الباحث الأستاذ **خالد أبو الليل**، وعناوينها: الخسيس والأصيل، ابن البنت وابن الابن، أولها كدب وآخرها كدب، الجنيزيرة، وقد ألحق الجامع بالنصوص بطاقات الرواة، وقائمة بالمفردات اللهجية المستغلقة على القارئ.

ومن محافظة الفيوم إلى محافظة قنا، حيث يقدم الشاعر الأستاذ **عبد الستار سليم** مجموعة من مربعات «فن الواو» ذائع الصيت فى صعيد مصر، وقد بذل الأستاذ **عبد الستار سليم** جهداً كبيراً فى جمع نصوصه بالطريقة التى أديت بها، كما سبق له أن قدم مجموعة دراسات أصلّت لهذا النوع الشعرى الشعبى ولقواعده ولجذوره وطريقة أدائه ولسماته الفنية، فضلاً عن استلهامه لخصائص مربعات الواو فى شعره.

ثم ننتقل إلى محافظة سوهاج وحكاية «قليل الذوق يأكله التمساح»، جمعها ودونها الكاتب المسرحى الأستاذ **أحمد الليثى**، من الراوى محمد عبد الرحمن حسن إسماعيل من قرية عنيبس مركز جهينة، وهى تندرج تحت باب حكايات الأمثال، وقد ألحق الجامع بالنص تفسيرات للمفردات الصعيدية الواردة فى الحكاية.

ومن محافظة الشرقية، يقدم لنا الشاعر إبراهيم سلامة نصاً للرقية باعتبارها من المعتقدات الشعبية المصرية الأصيلة ذات الجذور الدينية، وهى متصلة بعلاج المرضى والمحسودين والممسوسين بالجن وغيرهم، وفعل الرقى بوصفه علاجاً يختلف بحسب درجات الإيمان واليقين وصفاء النفس، وخاصة عند الراقى، وعلى حسب اعتقاد المرقى بالرقية وثقته بأهلية الراقى وإخلاصه.

ويستكمل الكاتب المسرحى الأستاذ رأفت الدويرى مجموعة الحكايات الشعبية الهندية التى جمعها وترجمها إلى الإنجليزية أ. ك. رامانوجان، حيث يقدم فى هذا العدد خمس حكايات جديدة، هى: مملكة الحمقى، الحكيم الهندى والرجل المغفل، بيضة الحمامة المسروقة، سباق الأكاذيب، المرأة تدفع النقود المطلوبة.

أما الأستاذ الدكتور توفيق على منصور، فيقدم ترجمة لثلاث حكايات من الموروث القصصى الألمانى، وهى: الأم هيللا، قطرة الجليد، الإوزة الذهبية.

وأخيراً، تقدم لنا الأستاذة حنان الصفتى ترجمة لحكايتين من التراث الشفاهى الأفغانى، راجعهما الأستاذ رأفت الدويرى، وهما: غرام ابنة المغولى والفتى العربى، زوجان من اللصوص لزوجة واحدة.

يعد كتاب «الأغانى الشعبية فى صعيد مصر» للعلامة الفرنسى جاستون ماسبيرو (١٨٤٦-١٩١٦) واحداً من أهم المصنفات المبكرة فى مجال جمع الأدب الشعبى المصرى، حيث أنجزه صاحبه مطلع العقد الثانى من القرن العشرين (١٩١٠-١٩١٤) ضمن عدد من الكتب فى التاريخ وعلم الآثار المصرية. وقد بذل الأستاذ محمود الهندى جهداً طيباً فى إعادة طبع كتاب ماسبيرو (النادر) ضمن مشروع مكتبة الأسرة بتشجيع من الأستاذ الدكتور أحمد مرسى الذى سبق أن أشار إلى أهمية كتاب ماسبيرو قبل خمسة وثلاثين عاماً. وبطبعته الجديدة، أصبح الكتاب متاحاً للجمهور العريض من القراء، ولكن على الرغم من الجهد الكبير الذى بُذل فى تفسير معانى المفردات فى الجانب الأيسر للنص بمحاذاة الشطرة التى تحتوى على المفردة المستغلقة، وما تم إضافته فى الهوامش السفلية لتفسير معانى الكلمات التى تحتاج إلى شرح مفصل، فقد كان للشاعر والباحث الأستاذ درويش الأسيوطى ملاحظات حول تفسير مفردات كتاب ماسبيرو «الأغانى الشعبية فى صعيد مصر»، حيث يرى الأستاذ الأسيوطى أن المفسر أصاب فى الكثير من تفسيراته، خاصة بالنسبة إلى المفردات التى أتيح ردها إلى أصلها الفصيح، أو المفردات ذات الصلة بوقائع تاريخية. وفى الوقت نفسه، لم يكن هذا التفسير لبعض المفردات صائباً، ربما لأن المفسر لم يعايش حياة الصعيد أو كان محتاجاً إلى معرفة ميدانية بلهجة الصعيد ودلالات مفرداتها، وهو ما لم يتوفر له. وتمثل الملاحظات والتفسيرات التى قدمها الأستاذ درويش الأسيوطى إضافة حقيقية على أكثر من صعيد، فهى إضافة للجهد الذى سبق بذله فى إعادة طبع الكتاب، وإضافة لأسلوب الحوار المتسم بالجدية والاحترام، وهو الأسلوب الذى تثمنه أسرة تحرير مجلة «الفنون الشعبية»، وتأمل أن يعود هذا الأسلوب المنتج ليحتل مكانته المفقودة فى حياتنا الثقافية.

وفى مجال الأغنية الشعبية أيضاً، يقدم الأستاذ سعد عبد المجيد عرضاً لكتاب «الأغنية الشعبية: الأسلوب والثقافة»، تأليف: آلان لوماكس وآخرون، وقد قُدِم معظم فصول الكتاب شفاهياً فى المؤتمر السنوى للجمعية الأميركية لتطور العلوم فى واشنطن عام ١٩٦٦ . وتستهدف الدراسة إبراز أهمية الأسلوب فى الأغنية، حيث يدعم نواحى مهمة ومحددة للبنية الاجتماعية لكل الثقافات، فهناك علاقات عالمية بين العمليات التعبيرية والتواصلية من ناحية، والبنية الاجتماعية والنمط الثقافى من ناحية أخرى. وهو ما يعنى أن تحليل الأغنية والرقص هو طريقة فعالة لتصنيف الثقافات. وقد لفت هذا الكتاب الانتباه إلى أهمية توظيف التكنولوجيا الحديثة، وخاصة الكومبيوتر،

في تسجيل المادة المجموعة وتحليلها وتفسيرها، مما يسهل على الباحثين مهامهم، ويوفر لهم المزيد من الدقة والتنظيم.

وفي جولة الفنون الشعبية، تقدم الأستاذة **سحر أحمد إبراهيم** متابعة لوقائع «مؤتمر أنثروبولوجيا مصر» الذي أقيم بمقر أكاديمية البحث العلمي بواحة الخارجة محافظة الوادي الجديد في الفترة من ٢٣ إلى ٢٦ أكتوبر ٢٠٠٢ .

وفي هذا العدد، نقدم خمس شهادات لخمسة مبدعين في مجالات إبداعية مختلفة: السينمائي الأستاذ **فؤاد التهامي**، وعنوانها: «حواديت الطفولة وإيقاع العمل الفني». والتشكيلي الأستاذ **على دسوقي**، وعنوانها: «استلهام الحياة الشعبية». والموسيقي الأستاذ الدكتور **جهاد سامي داود**، وعنوانها: «ذكريات وتساؤلات في عشق مصر». والشاعر الأستاذ الدكتور **وليد منير**، وعنوانها: «أجنحة لذكريات الطفولة». والروائي النوبي الأستاذ **حجاج حسن أدول**، وعنوانها: «النيل والنخيل المنطلق والمأثور».

ويختتم هذا العدد بملف حول الكاتب والأديب الكبير فاروق خورشيد رئيس اتحاد كتاب مصر، ومقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، بمناسبة بلوغه خمسة وسبعين عامًا. ويحتوي الملف على ثلاث قراءات لبعض أعماله، أولاها: «فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب» للأستاذ **صفوت كمال**. ثانيتها: «قراءة في حديث النفس» للدكتور **مدحت الجيار**. ثالثتها: «فاروق خورشيد: جذور اهتمامه بالسير والحكايات الشعبية (خصائص إبداعاته منها للأطفال)» للأستاذ **إبراهيم حلمي**. وثلاث شهادات، الأولى: «فاروق خورشيد: الأدب الشعبي ومشروعه النقدي» للأستاذ **عبد الحميد حواس**. الثانية: «فاروق خورشيد: دارس مبدع وباحث منصف» للأستاذ الدكتور **محمد عوني عبد الرؤوف**. الثالثة: «فاروق خورشيد وأبعاده الثلاثة» للأديب الأستاذ **يوسف الشاروني**. ثم نقدم عرضًا لوقائع احتفالية لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، تابعتها الأستاذة **إخلاص عطا الله**، وتكريم لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس أيضًا، تابعه الأستاذ **إبراهيم حلمي**. وينتهي الملف ببليوجرافيا الأستاذ فاروق خورشيد.

التحرير



رباعيات الخيّام

نظمها بلغة الأدب الشعبى

حسين مظلوم رياض

توفيق حنا

ترجم أحمد رامى رباعيات الخيّام عن الفارسية، ولقد غنت أم كلثوم بصوتها الخالد إحدى رباعيات الخيام، وترجمت بصوتها البليغ معانى الرباعية وأهدافها الروحية والإنسانية، وهكذا وجدت رباعيات الخيام طريقها إلى آذان وقلوب وعقول المستمعين العرب وغير العرب فى كل مكان.

وترجم هذه الرباعيات محمد السباعى ترجمة عربية رصينة (كلاسيكية) عن الإنجليزية (فينزچرالد) ثم ترجمها حسين مظلوم رياض بلغة الشعب المصرى ترجمة بليغة؛ حتى تصل إلى كل أفراد الشعب المصرى والعربى الذى تعود الاستماع إلى صوت أم كلثوم يردد الأغانى المصرية التى أبدعها بيرم التونسى وغيره من شعراء الأغنية المصرية.. ولقد اشترك الشاعر الشعبى حسين مظلوم رياض مع زميله الكاتب المصرى مصطفى الصباحى فى تأليف كتاب «الأدب الشعبى» الذى قدمه العالم المصرى الدكتور أحمد ضيف.. ولعله أول أستاذ جامعى ينبه ويشير ويؤكد أهمية وقيمة وخطورة دراسة الأدب الشعبى.



ترجم حسين مظلوم رياض هذه الرباعيات بكل ما فيها من حكمة بليغة وفلسفة وتصوف إلى لغة الشعب المصرى.. يريد أن يثبت قدرة اللغة الشعبية على ترجمة وإبلاغ رسالة عمر الخيّام التى ضمنها فى رباعياته.

يقول حسين مظلوم رياض وهو يقدم صاحب الرباعيات: «هذا الشاعر والفلكى الفارسى، الذى كان إمام عصره فى الشعر والفلك والجبر والأخلاق، وكتبه تعد الطراز الأول فى كافة نواحيها، وتقويمه فاق ما عداه من قوة ودقة وإحكام بين مؤلفى عصره الرياضيين». ويقرر المؤرخ الإنجليزى جيبون - صاحب هذا المؤلف العظيم «انهيار الحضارة الرومانية» - أن تقويم الخيّام يفوق التقويم الجريجورى نظاماً ودقة.

في بداية الأربعينيات قرأت رباعيات الخيام في ديوان «الكنز الذهبي» الذي كنا ندرسه في كلية الآداب (جامعة فؤاد الأول - جامعة القاهرة الآن)، ثم قرأت ترجمة أحمد رامي وترجمة محمد السباعي.. ولا أريد هنا أن أعقد مقارنة بين هذه الترجمات وبين ترجمة حسين مظلوم رياض، ولكنني أريد أن أقول مقرراً هذه العلاقة الحميمة والوثيقة بين اللغة الفصحى واللغة الشعبية التي أراد حسين مظلوم رياض أن يؤكد غناها وقدرتها على ترجمة المعاني الدقيقة التي أراد الشاعر العالم عمر الخيام أن يعبر عنها في رباعياته.. ليس هناك - فيما أرى - تعارض بين اللغتين الفصحى والعامية بقدر ما يوجد بينهما من تكامل وتعاون؛ ذلك لأن اللغة الفصحى تمثل في هذه العلاقة الجدلية الحيّة عنصر الثبات والاستقرار، بينما تمثل العامية عنصر التحول والتغير والتكيف، وتتميز - أيضاً - بهذه القدرة على التأقلم والتشكل بكل بنية لغوية.

وفي عدد «الفنون الشعبية» بتاريخ أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ٢٠٠١ نجد فاروق خورشيد يقرر في المقال الافتتاحي الذي اختار له هذا العنوان الدقيق الدال عميق الدلالة على هدفه.. «اللغة الثالثة.. هي الحياة»: «العامية ليست لغة واحدة تجابهها الفصحى، فتحسم العلاقات بينهما في دراسات أو أبحاث تحل القضية، وتعرف الداء وتعالجه، هذا غير صحيح بالمرة، فالعامية لغات عدة تجابهها الفصحى في كل قطر عربي أولاً، وفي كل جزء من كل قطر عربي ثانياً». ويقرر فاروق خورشيد في مقال قديم يرجع إلى أكثر من عقدين أو ثلاثة: «إذا أمكننا أن نصل إلى لغة عامة لا لغة عامية لأمكن حل هذه المشكلة - التي أجدها غير ذات موضوع - بين الفصحى والعامية. اللغة العامة هي التي لا تضيق لا بالفصحى ولا بالعامية، إنما هي تحتضن اللغتين، أو اللغة الأم واللغة المتفرعة منها. إن كثيراً من الألفاظ التي يقال إنها عامية هي ألفاظ فصيحة».. ولكننا نجد فاروق خورشيد يقرر في مقاله الأخير بوضوح أن «اللغة الثالثة.. هي الحياة».. التي يعزفها: «واللغة الثالثة حقيقة واقعة، عبر عليها الدارسون وكأنها غير موجودة ولا قائمة، رغم أن هؤلاء الدارسين أنفسهم يستعملونها استعمالاً يومياً مستمراً ومؤكداً، ويمر عليها المتباكون على العربية من غير الدارسين والمدققين، إنما هو شعار جميل يرفع فيندفع نحوه إعلاميون غير مؤهلين للتشدق بالكلام عن العربية وأصالتها، والخطر الذي يحدق بها من إهمال تعليمها تعليماً منفذاً، ومن إهمال استعمالها استعمالاً دائماً في كل فعل، ومن هجرها إلى اللغات السائدة في الحياة الاجتماعية الجديدة، بما في ذلك لغة الشباب، ولغة التعامل اليومي ولغة الإعلان والملصقات والدعاية والسلع والمحلات دون وقوف حقيقي عند الواقع وحتى في فنهم وحديثهم وكتاباتهم». وبعد حديث طويل عن نشأة اللغة الثالثة يقول عنها: «هذه اللغة الثالثة - التي هي نبض الشارع ورؤى الحرفيين والتجار - أنتجت الأدب الشعبي وعلى قمته ألف ليلة وليلة التي علمت أوروبا أدب الواقع، وأدب الحديث عند الحرفيين، وأدب الناس حيث هم ناس». وينتهي إلى هذه الحقيقة، وذكرت وأنا أقرأها صوت الرائد الكبير أستاذنا الجليل أمين الخولي.



«اللغة الثالثة إذن هي اللغة الشعبية، التي لا هي فصحى ولا هي عامية محلية ضيقة، وكانت لغة الفن والإبداع، ولغة العطاء الشعبي لكل القيم والمثل، وأفرزت من الأعمال الأدبية ما لم تفرزه الفصحى رغم كل فرسانها أبداً، وما لم تفرزه العامية رغم صدقها المحلي أبداً.. فهي لغة جمعت ولن تفرق. وصانت الوجود العربي والإسلامي قروناً طويلة، وهي تحتاج إلى كثير من الاعتبار والتوقير، وكثير من الفهم والدراسة والبحث».

وكلمات فاروق خورشيد الأخيرة تعيدنى إلى العدد السابع من منشورات «مجمع اللغة العربية» والذى صدر عام ١٩٥٣ (منذ نصف قرن) ونجد فيه بعض مقترحات لجنة العامية والفصحى فى الدورة الرابعة عشرة (٦/١٠/٤٧ إلى ٣١/٥/٤٨) برئاسة أحمد لطفى السيد، ولقد تقدم بهذه المقترحات مقرر اللجنة محمد فريد أبو حديد.. وتقترح اللجنة:

* ضرورة دراسة اللغة العامية دراسة شاملة وذلك لمعرفة خصائصها. وهذه الدراسة تعين على تقريب الشقة بين العامية والفصحى.

* توصى اللجنة بأن تبدأ فى المجمع وتحت إشراف لجنة الألفاظ والأساليب بدراسة العامية القاهرية لتكون نموذجاً لما يرجى من دراسة اللهجات فى الأقطار الأخرى.

ثم يسجل التقرير هذه الحقائق فى موضوعية علمية مستنيرة:

«إن اللفظ المستعمل فى الحياة هو الأداة القوية فى التعبير الواضح الحى، ومن ثم كانت الألفاظ الشائعة بين الناس هى المفضلة عند من يريد الدقة والوضوح للتعبير فى البيان».

وأعتذر عن هذا الاستطراد وأعود إلى الخيام.

«ولد عمر الخيام بمدينة نيسابور سنة ١٠٤٠م.. وكان تلميذاً للأمام الموفق النيسابورى وكان من صفوة علماء عصره، وتوفى عام ١١٢٣م».

وعن فلسفة الخيام وتصوفه يقول المترجم:

«زعم فريق من الناس أن عمر الخيّام لم يقصد بالخمر والساقى والكأس.. الخمر المعروفة وإنما كان يرمز للذات الإلهية بألفاظ الخمر كعمر بن الفارض - الشاعر والصوفى المصرى - وحافظ الشيرازى.. ويرد مظلوم على هذا الزعم أو هذا الاتجاه لفهم وتفسير رباعيات الخيّام «ولكن المدون فى سيرة الخيّام ينفى هذا الرأى» والله أعلم بالصواب.

ويحدثنا حسين مظلوم رياض عن مصدر رباعياته وعن اللغة التى أخذ عنها، ومنها هذه الرباعيات: «أخذت فى دراسة رباعيات الفيلسوف الفارسى عمر الخيّام فى نسخ شتى وطبعات متعددة عدا نسخة عن الإنجليزية، وراجعت تراجم الصراف والبستانى والسباعى ورامى، وكلها تنم عن جلال الحسن وقوة الروعة والإبداع، على أنى آثرت ترجمة السباعى والبستانى، فقد رأيت من الفوارق والتباين الشاسع بين التراجم ما أذهلنى، وترجمة السباعى قريبة من البستانى».

وعن هدفه من تقديم الرباعيات بلغة الشعب، يقول: «أردت إخراج رباعياته فى ثوب أخضر جديد ولغة سهلة لم أنحدر بها إلى لغة العامة، بل جعلتها وسطاً بين الفصحى العالية والشعبية الدارجة، واقتفيت أثر السباعى وسايرته فى أغلب ترجمته بعد الرجوع للبستانى، عدا القليل منها، وحرصت على النقل والمقابلة بقدر ما يسع الجهد إزاء الأمانة».



ولعل مظلوم فى إخراجه لرباعيات الخيام بلغة الشعب عام ١٩٤٤، قد توصل إلى هذه اللغة الثالثة التى هى الحياة، كما تحدث عنها الباحث الجاد - تلميذ أستاذنا الجليل أمين الخولى - فاروق خورشيد فى مقاله الذى أشرت إليه فى بداية هذه الكلمات. ويقول كامل الكيلانى فى تصديره لهذه الترجمة.. وهو المعروف بحماسه الصادق للغة الفصحى ورفضه للغة العامية:

«إن وفائى للفن لا يقل عن وفائى للأصدقاء، فأنا لا أجامل الصديق على حساب الفن، ولا أظلم الفن فى سبيل الصداقة، ولن تقف كراهيتى للغة القوم، ومحاربتى إياها دون الاعتراف لمن يبدع فيها بمدى تفوقه وإبداعه»، ثم يقول:



«إن صاحبى الذى أقدم كتابه قد فتح فى أدب الشعب باباً جديداً، واختط لتثقيفه منهجاً رشيداً وحقق فى سبيل تنويره أملاً بعيداً، فقرب له من شارد المعانى وأسلس له من جامح الخواطر وفتح له من مغلق السدود ما لم يسبقه إليه غيره من أئمة الفن فى كافة عصوره، فله فى هذا الباب الجديد فضل السبق وفضل التجويد وفضل الإبداع». وعن لغة الترجمة يقول كامل كيلانى: «تسمو فى لغتها العامية حتى تدنو من أسلوب الفصحى، وتعلو بأناقتها وتجويدها حتى تذكرنا بالفنون الرائعة التى أبدعها أفذاذ الزجالين من شعراء الأندلس فى موشحاتهم ومقطوعاتهم ومواويلهم الساحرة». ويختار أمثلة تؤكد رأيه - منها:

كلنا عايشين فى بستان الأمل
بين رياحين الخيال يمكن، لعل،
ربما، ياريت، عسى يحلى الغزل
للنجوم نشكى الحبيب ويا الهلال
فى أمانى الوجد فى ليل السهر.

***

.. وهذه الرباعية.. أيضاً:
والحياة زهرة فى بستان العدم
أصلها غرس الإرادة فى القدم
لغز سموه الأجل سر القلم
نور جبين حلو الرضاب
شعره كان فوقه حجاب
زى ما غطى الأجل نور الجبين.

***

ثم هذه الرباعية الرائعة:
كلنا أشباح خيال تحت الستار
جوا حفلة رقص فيها اللعب داير
والمصابيح ازدهت فيها المناظر
تنتهى الحفلة نعود
ليل حسب طقس الوجود
والخيالات تختفى للناظرين».

***

وعن رباعيات الخيام فى ترجمة مظلوم يقول الشاعر محمود رمزى نظيم:

«لرباعيات الخيّام تراجم شعرية كثيرة للأساتذة الشعراء وديع البستانى ومحمد السباعى وأحمد رامى وكلها رائعة، ولكن الروعة كل الروعة فى ترجمة مظلوم، فقد كان حريصاً على النزعة الصوفية لعمر الخيّام .



ويرى مصطفى الصباحى «أن مظلوماً فهم الخيّام تمام الفهم، فكأنما عاش فى زمانه وعاشره ولابس ظروفه، ولذلك لم يدع هذه القضايا مطلقة بلا نتائج، وإنما اقتحم المعانى التى أحجم الشعراء عن إيرادها مخافة الانزلاق، فكان بذلك حقيقاً بالتقدير والإعجاب، جديراً بالتنويه والإكبار». ويقدم الصباحى الرباعية التالية تأكيداً لوجهة نظره:

دنيا فانيه اسمها دار الرحيل
للضيوف اللى احنا منهم والنزيل
بعد ما غابوا الملوك عاوز دليل؟
والأسد فى حكمها زى الغزال
فى انتظار الداعى أن مولاه أمر

ويسجل هذه الرباعية أيضاً:

الجمال منطق فصيح مع كونه ساكت
زى عاشق صار غرامه دموعه باحت
والا زى المسك مستور ريحته فاحت
هو مهجة كل مهجه
للنظر والنفس بهجه
مصدر الإيمان ودين كل دين

* * *

فى النشيد الأول نجد هذه الرباعية التى تؤكد ثقافة المترجم الشعرية كما تشير إلى تأثره بالمعرى وابن الرومى وابن زيدون والبحترى والمتنبى، هذا بجانب تأثره ـ طبعاً ـ بكل ألوان الفنون الشعبية وبخاصة الفنون القولية:

يقول الخيّام:

كام غراس فى البساتين من زهور
كام ثغور للورد أشهى من الثغور
كام غصون فى الميل تغير منها الخصور
كام قوام مياس بخفة واعتدال
فيه عيون للنرجسة كحل وحور

وفى النشيد الأول يقول الخيّام:

قوم بينا نسرق من الدنيا السرور
أحلى أوقات الصفا بين الزهور

* * *

وهذه الرباعية التى تعبر عن فلسفة الخيام تعبيراً صادقاً.. وقد استفاد شعراء كثيرون بمعانيها وأفكارها وحكمتها:

وانتهينا بعد ما طال بحثنا
عند نقطة واحدة كانت قصدنا

ليه نجى فى الكون ونرجع كلنا
زى ماجينا وقال واحد وقال
غيره، ان البحث ضاع كله هدر

وهذه الرباعية المعروفة:

رحت مرة مصنع الفخار زيارة
شفت عامل يصنع إبريق له مهاره
انكسر منه، سمعته يقول خساره
والتقيت الطينة تستعطف خلال
صدمته وتقول له: ارحم من صبر

* * *

ومن النشيد الثانى أختار للقارئ هذه الرباعية:

اطرح الأحزان وخليك م اللى راح
اللى فات مات، احنا فى بكره الصباح
كل يوم يمضى بغير لذات وراح
يبقى ضاع من عمرنا
فيه سرورنا وأنسنا
قول علينا بالحياة مستهترين

* * *



ويشعر الخيّام أن اليوم خمرٌ وأن غداً أمر فيقول وكأنه يطلب التوبة من الرحمن الرحيم:

يا إلهى يا هداية كل سالك
يا إلهى يا منجى من المهالك
يا مهيمن، أنت مالك كل مالك
تشفى مرض العليل
ترحم العبد الذليل
تضل التايب وعفوك له ضمين

* * *

ويقول الخيّام أيضاً:

أنت يا مولاى علاّم الغيوب
أنت يا مولاى غفّار الذنوب
أنت يا مولاى فرّاج الكروب

والضعيف مالوش إرادة

أنت تهديه للسعادة

ورحمتك تقبل جميع المذنبين

* * *

وأخيراً أختم هذه المختارات الخيّامية بهذه الرباعية من النشيد الثالث وكأنها تساؤل يردد: لماذا؟.. يقول شاعرنا العالم والحكيم:

مش عجيبه الصانع الماهر صنعنى

من تراب فى دى المثال

بعدها صورنى فى قالب جعلنى

تحفة فى غاية الجمال

بعد تكوينى وإبداعى عدمنى

كان نصيبى للزوال

ليه بنالى يا ترى وبعدين هدمنى

عفوك اللهم فى صنعك عجايب

* * *



وفى نهاية رحلتى فى الرباعيات يقول الخيّام:

يا كريم بابك قصدناه بالخضوع

جود بعطفك يا سميع

كم يساوى قلب لم يعرف خشوع

عبدك التايب مطيع

كم تساوى عين بخيله بالدموع

والبكا أكبر شفيع

والندم فيه اعتراف لك بالرجوع

للصواب والعفو غاية كل تايب

* * *

حلم الشاعر عمر الخيّام يتحقق وكأن حلمه كان رؤيا..

«هذه القصة رواها النظامى - تلميذ عمر الخيام:

«كنت كثير التحدث إلى أستاذى عمر الخيام فى بعض البساتين، فحدثنى ذات يوم، قال:

«سيكون قبرى إن شاءت الأقدار فى حيث تنثر يد الصبا والشمائل على رفاتى جنى الورد والياسمين».

واتفق أنى غادرت نيسابور، ثم عدت إليها بعد وفاته، فما راعنى إلا قبر الخيّام بجوار بستان يانع الجنى، دانى القطوف، وقد مدّت أغصانه ظلالها فوق ذلك الضريح.. حتى أخفت آثاره وطمست معالمه».



أحمد أمين والروح الشعبية

علاء الدين وحيد

«سوف تنشغل أجيال من أبناء العروبة بتراث أحمد أمين الضخم من الفكر والأدب والعلم، وسوف يتحدثون عنه ويرسمون صوراً شتى لشخصيته معتمدين على الآثار التى يستمدونها من آرائه وأدبه وطريقة بحثه».
محمد فريد أبو حديد «أحمد أمين بقلمه وقلم أصدقائه» ص٩٢.

(١)



لعل من أهم عوامل جمود أو جفاف حياتنا الفكرية والأدبية اليوم غياب الروح الشعبية التى تمثل الإنسان المصرى الحقيقى عن الإبداع، لا لغلبة قيم العلم والتكنولوجيا على حياتنا العادية والثقافية لا سمح الله، فنحن لازلنا نرسف فى الجهل والهامشية والتقهقر غير المنتظم، بل لغلبة الضحالة ـ محصلة ضآلة الموهبة وقصر الباع والبعد عن نبض الجماهير، الذى يدعون أنهم يعبرون عنه. إنهم انحدروا كغالبية أصحاب الأقلام من قاع المجتمع، ولكن مجرد تجاوز طبقتهم شديدة التواضع إلى غيرها، أنساهم أصلهم وفصلهم، ويقع التباعد حتى يصبح تاماً. وهكذا تمحى الروح الشعبية، بعكس ما فعلت الأجيال الماضية، التى ظل عبق هذه الروح سارياً ومتمكناً إلى آخر إنتاج أصحابه, نجد ذلك عند أحمد أمين وفكرى أباظة وأمين الخولى ويوسف السباعى وغيرهم.

واهتمام أحمد أمين بالروح الشعبية يتسق مع تكوينه كابن بلد كان ذا طبيعة جادة هادئة، ائتلفت مع العمامة التى بدأ بها حياته العملية، والتى تفرض مع الجبة والقفطان تكريساً للرزانة التى اتسم بها صاحبنا أصلاً، تشكل فى النهاية الحزن المتغلب شأن كثير من المصريين. ولكن هذا الحزن لا يمنع من مرح يلطف من حدة الجد فى حياته. وهو كما يقول صديقه الدكتور عبد الرازق السنهورى: «وكان إخوانه يستلطفون عشرته، ويستطيبون صحبته». («أحمد أمين بقلمه وقلم أصدقائه» ـ ص٦٦). وليس من الضرورى أن يكون ابن البلد كما يرسم ويصور دائماً.. الشخص المنطلق الاجتماعى الساخر، فهناك ابن البلد الجاد الهادئ ومع ذلك لا تفوته النكتة يخفف بها من جهامة الحياة.

وهذه صورة قلمية رسمها محمود تيمور لأحمد أمين عضو المجمع اللغوى: «وتعجب لصاحبك، وقد استبحر نقاشه، وجعل يطارح رفاقه مصطلحات العلم فى صلابتها وخشونتها، إذ تراه وقد دس بين هذه الصخور والجنادل ـ فى الفينة بعد الفينة ـ ملحة فكهة،

أو مـزحـة طريفـة، لا تلبث أن تشيع فـى جـو المجلس نسـمـة من الطرب والمزاح. فـتـعلم أن صاحبك على وثاقة علمه، وأصالة وقاره، يجيد ما يجيده «ابن البلد» فى خفة وإيناس، فهو يحسن أن يستخرج من اللفظة الجافية «لابن سيده»، أو القاعدة المعقدة لسيبويه، نكتة ضاحكة، أو دعابة لطيفة، تحيل تلك الجنادل والصخور رياضاً حالية بالنضرة والازدهار. (المرجع السابق - ص١٠١).

وروح الفكاهة ليست هى وحدها التى تحدد شخصية أحمد أمين فى إطار ابن البلد، فأخلاقه أيضاً بمجموعها كلها كانت تساهم فى هذا التحديد. وليس أدل على ذلك من إيمانه الأكبر بدستور أولاد البلد الأول «الأدب فضلوه على العلم» يقيم تمثاله فى نفسه وفى نفوس أبنائه. ولا يكتفى أن يجسده فى داخل البيت؛ بل فى خارجه أيضًا فى نفوس تلاميذه وطلابه. يقول عنه تلميذه دكتور شوقى ضيف: «من أشد ما كان يحرص عليه غرس المثالية الخلقية فى نفوس تلاميذه، فكان يقول: إن العلم بدون خلق ليس شيئاً مذكوراً، وكان وما يزال يعود طلابه أن يغاروا على الفضيلة وينفروا من الرذيلة، ومن كل عمل مستهجن يشين صاحبه». (المرجع السابق - ص٥٢).

وجد أحمد أمين فى زمن كانت الدعوة إلى الاحتفال بأدب الشعب واللغة العامية - لا الكتابة بها بالطبع - شيئًا شاذاً، فأرستقراطية الأدب المدعاة التى كانت سارية، واكبت الإقطاع وحكم الطبقة المترفة، وهى جميعًا مضادة لتكوين الجماهير، نفرت من التأييد الصريح للروح الشعبية، وعدته امتهاناً للفكر والأدب والثقافة. ولم يختلف جيله المجدد المستنير فى هذه النظرة المتعجرفة. ولذا لقى أحمد أمين استهجاناً من كثير من أدباء الفصحى، نفس ما تعرض له غيره بعده ممن سلكوا هذا المنهج. نذكر أن واحداً منهم هو أحمد رشدى صالح كتب يومًا عن نفسه: «أنا واحد ممن أساء البعض فهم عملهم، فاستصغروه.. وهزوا أكتافهم استكباراً لما سمعوا كلمة فن الشعب». («الجمهورية» عدد ١٣ أكتوبر ١٩٦١).



وعندما تحدث أحمد أمين إلى بعض زملائه بشأن ضرورة توثيق الحياة الاجتماعية للشعب المصرى، خاصة أن معالم الحضارة الحديثة منذ بداية القرن العشرين بدأت تكتسح الكثير من المعالم التقليدية القديمة للحياة المصرية العتيقة، وضرورة تسجيل التنفس اليومى لتلك الحياة التى آذنت بزوال. وما كان يدور فيها من مجالس جد ولهو وسلوكهم إزاء قضاياهم «ونحو ذلك مما يدلنا على حقيقة شخصيتهم ويفيدنا فى تعرف مجتمعهم، ويعين المؤرخ بعد على رسم صورة صحيحة صادقة لحال المجتمع فى ذلك العصر وقدرنا بغيه».. («فيض الخاطر» ج١ ص٢٨٢). كان جواب صاحبه الاقتناع بالفكرة، ولكن ألا تحتاج بعض ملامحها لتكتمل الصورة إلى استخدام العامية التى يعبرون بها عن أنفسهم؟ بالطبع. ويصدم صديقه! إذ كيف يهبط إلى هذا الدرك من الإسفاف؟! ويعقب أحمد أمين فى أسى واستياء: «ما هذا التكبر على العامية، والسابقون من أعلام الأدب لم يكونوا يتحرجون من ذكر النادرة الحلوة باللغة العامية، إذا لم يحسن الأداء إلا بها، كما فعل الجاحظ فى البيان والتبيين، وابن زولاق فى أخبار سيبويه، والأبشيهى فى المستطرف»! (المرجع السابق - ص٢٨٤).

فى رصد أحمد أمين للروح الشعبية، يجد أن الأدب الشعبى الذى يستوعبها، قوبل بامتهان شديد فى الحياة الثقافية والأدب الفصيح الذى نظر إليه أصحابه من عل، رغم أنه هو قبل غيره الذى يعبر ويصور الجماهير. ويذكر تجربة شخصية مرت به فى هذا الصدد؛ كان يكتب فى عام ١٩٣٨ سلسلة مقالات فى مجلة «الإذاعة» عن العادات والتقاليد المصرية بعنوان «دائرة المعارف المصرية»، وقوبلت من القراء باستحسان ومن المثقفين باستهجان! إذ كيف يقبل أديب كبير مشهور وأستاذ جامعى مثله أن يسف إلى هذه الدرجة ويكتب عن

حياة الغوغاء و«الجرابيع»! بل ظهرت أصوات عالية متشنجة تتهمه أنه يفضح أبناء وطنه ويعرض عيوبهم أو غسيلهم القذر على الملأ، وهو يتحدث عن جهلهم وتخاريفهم وخزعبلاتهم و«أن في نشر هذه الأشياء تشهيراً بالمصريين وحطاً من شأنهم؛ لأن أكثرها خرافات وأوهام»! («قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» - ص ب). ويرد الرجل الطيب كأنه يعتذر ويبرئ نفسه من الاتهام الجائر: «ولكن عذرى فى ذلك أنها تسجيل لما كان وحمداً لله على أخذها فى الزوال. والحق أحق أن يقال من غير اعتبار للوم لائم واتهام متهم، فإذا رأى راء أن فى هذا عيباً وتشهيراً، رأيت أن فى هذا مفخرة للمصريين إذا نظرنا إلى أين كانوا، وإلى أين صاروا، وكيف قطعوا خطوات واسعة فى عهد قريب فى التقدم». (المرجع السابق - ص ب).

وحدث بعد أن نشر أربع عشرة مقالة فى موضوعه، أن عين فى العام التالى عميداً لكلية آداب جامعة فؤاد (القاهرة)، «فنصحنى بعضهم ألا أستمر فى هذه المقالات؛ لأنها تتنافى مع جلال العمادة، مع أنها كانت فى اعتقادى أجل من عميد». (المرجع السابق - ص أ).. ويبدو أنه اضطر للاستجابة أو الإذعان، وسط أجواء معادية للأدب الشعبى!

(٢)



والروح الشعبية الصميمة التى نقعت فيها نفوس المصريين خاصة فى العصور الماضية، هى التى أفرزت أدبهم الشعبى العريق الذى يتسم بالعمق والطلاوة وخفة الدم، وظل طويلاً غذاء للوجدان. يكتب أحمد أمين فى مقالة له بعنوان «الأدب الشعبى بين الحرفشة والفصحى»: «من قديم اشتهرت مصر بالأدب الشعبى، حتى ليمكن تحديد سلسلة من الأدباء الشعبيين.. وذلك من شعر خفيف لطيف، كشعر الجزار، والبهاء زهير، أو زجل لطيف، أو نكت رائعة، كالذى اشتهر به ابن دانيال الموصلى، وابن سودون، والشربينى، والمسرحيات والقصص الشعبية التى كانت تمثل فى خيال الظل». («فيض الخاطر» ج٩ ص١١٥).

ويستحضر أحمد أمين فى خدمة موضوعه كل ما ييسر دربه ويلقى بالضوء على دقائقه، خاصة وقد بعد الزمن بيننا وبين الملامح القديمة التى ظاهرت مجتمع زمان. ولذا فهو يشرح المثل الشعبى الذى يمكن أن يبدو غامضاً مثل «شمع الفتلة وقام». كما يهتم بمن كتبوا عن الروح الشعبية والأدب الشعبى فى الماضى من مصريين وأجانب.. مثل الشيخ يوسف الشربينى صاحب «هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف» وإدوارد وليم لين المستشرق الإنجليزى مؤلف «المصريون المحدثون عاداتهم وتقاليدهم».

واحتفال أحمد أمين بالروح الشعبية لا يجعله أبداً يتجاهل عيوبها ويتغاضى عن مثالبها. فهو فى تقصيه لها منتقد لجوانب ضعفها والشوائب التى لحقت بجوهرها. يكتب يوماً عن شيوع الأوهام والخزعبلات أو ما يطلق عليه هو.. التخاريف. «التخريف يشل العقل، ويجعله غير صالح لمواجهة الحياة الواقعية، ويجعل حياة من يستولى عليه خيالاً مضطرباً كخيال الحشاشين، ليس له ضابط ولا يخضع لقانون، وكخيال السكير يحسب الديك حماراً، والقرد غزالاً، وإذا كان «متعاطى» الحشيش ومدمن الخمر يصلح للحياة صلح لها المخرف». («فيض الخاطر» ج٣ ص٧٨).

ويدهش مفكرنا أن تظل المفاهيم الجاهلة الخاطئة لاصقة بالإنسان المصرى مع تطوره وتقدمه. ويدهش أكثر أن يقع ذلك للمسلمين وهو ضد مبادئ دينهم على طول الخط، فالتخاريف تنافى العلم الذى أمرهم الله به، وتمس الإيمان بوحدانية الخالق.

«لا. لا. أيها الناس، ليس فى الإسلام وثنية، وليس فى الإسلام الصحيح تخريف، ولكن دخل فيه أقوام وفى رءوسهم خرافات الوثنية الأولى، فوثنية العرب الجاهليين، ووثنية مصر القديمة، ووثنية المجوس، ووثنية الرومان، كل هذه اندست بين الناس، واصطبغت بصبغة الإسلام، والإسلام برئ منها، وذهب الماء الصافى، ولم يبق إلا عكره، وامتلأ الإناء بالدردى». (المرجع السابق - ص٩١).



ويتطرق أحمد أمين فى رسمه للصورة الكلية، إلى تناول مفاهيم العامة الطيبين المتدينين الذين تهفو أفئدتهم إلى عالم مبادئ رفيع لا يعرف الشر أبداً كأنه المدينة الفاضلة. وهذه الملامح المثلى إذا كان لها إيجابياتها فلها أيضاً سلبياتها، خاصة عند البعض الذى يأخذ بظواهر الأمور أو بالحدود الباترة التى تظن الحياة إما بيضاء خالصة أو سوداء خالصة، مما يدفع إلى التعصب والتحجر.. فكراً وعاطفة وسلوكاً. ويوضح أحمد أمين أن الأمر فى الدنيا ليس كذلك، وأن مثالية العامة أو آمالهم فى السعادة الدنيوية مرسومة خطأ. «فلو كان العالم كما يتطلبه العامة خالياً من الآلام لكان من الطبيعى خالياً من اللذائذ. ولو كان خالياً من الرذائل كما يبغون لخلا أيضاً من الفضائل، إذ لا يمكن أن نتصور لذة بدون ألم، ولا فضيلة بدون رذيلة». («فيض الخاطر» ج٤ ص٤١).

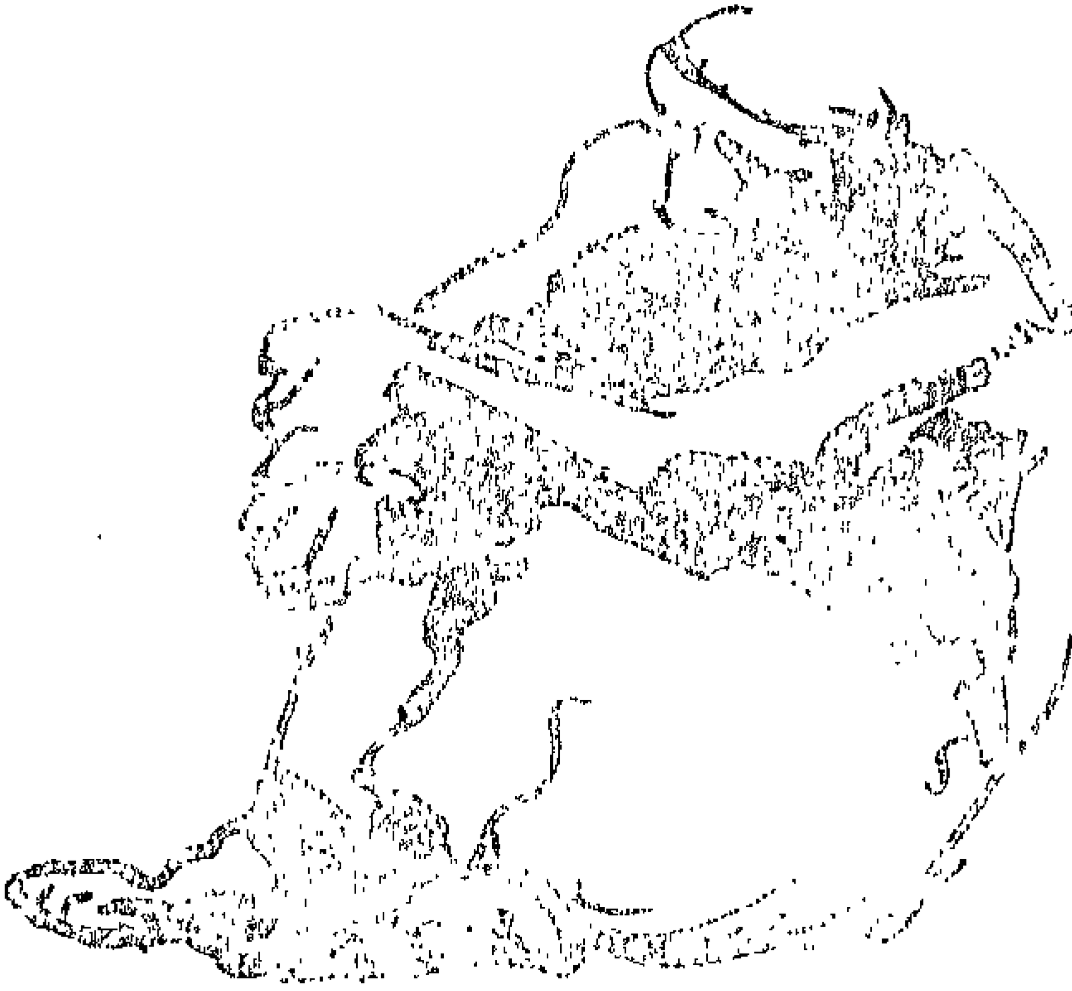
وتنعكس الروح الشعبية فيما جل وضؤل مقدمة الكثير من خصائص الشعب. وإذا استهدفنا الجانب الثانى والذى يبدو قليل الأهمية كما فى «نداء الباعة» وجدناه يعرض ما يتسم به الإنسان المصرى البسيط من تكوين فنى يتضمن بلاغة وغناء وموسيقى، والبائع ينادى على بضاعته فى الطرقات. فإذا سلعة الفقراء البسيطة الرخيصة تستأهل الاحتفال.. كأنها من قبيل جبر الخواطر على الله. وهذه الظاهرة تقتصر كما يقول أحمد أمين على مصر وحدها.

«امتازت مصر - فيما امتازت به - بنداء الباعة، فقد زرت مدناً شرقية ومدناً غربية، فلم أرها تحفل بالنداء على المبيع كما حفلت القاهرة، إذ جعلته فناً، وأدخلت فيه من أنواع المحسنات ما لم يتهيأ لغيرها.

«ثم هم يدخلون فى النداء فناً آخر، هو فن الموسيقى والغناء، فهم يوقعون النداء توقيعاً فنياً، ومن رزق الصوت الحسن منهم غنى على ما يبيع فأطرب، وتفنن فأجاد». («فيض الخاطر» ج٣ - ص٩).

تستوعب الروح الشعبية الكثير من المجالات والملامح الدالة، تقدم كل منها جانباً يكمل الآخر، مبرزة أعماقها وسطوحها، عقيدتها وفكرها، جدها وهزلها. ومن ألوانها.. الأغنية الشعبية، التى هى فى رأى أحمد أمين تعرض أصدق عرض الارتباط الإجتماعى بين طوائف الأمة كبيرها وصغيرها. ومن الطريف أنه يراها أدق فى التعبير عن نبض الجماهير وهموم وأحلام المواطن العادى من الأغنية السائدة التى تكاد تقتصر على الحب والهيام والنوع المتهالك منه بلون خاص. يكتب يوماً تحت عنوان «أغنية»: «تعجبنى أحياناً بعض الأغانى الشعبية، إذ أراها تمثل روح الشعب وآماله وآلامه.. وأراها أصدق فى وصف الحياة المتنوعة مما يفعل أدباء اليوم، فكل أغانيهم لا تمثل إلا عاطفة الحب البائس، وما يتبعه من ألم ممض، ولوعة مضنية، أما الأغانى الشعبية ففيها الحب البائس والحب الباسم، وفيها التغنى بالبطولة والشكوى من الظلم، وأحياناً فيها فلسفة اجتماعية، كالأغنية التى سأعرضها اليوم، ومرماها تصوير الهيئة الاجتماعية فى صورة الجسم الواحد تتعاون أعضاؤه لتحقيق المصلحة العامة - وهو معنى عرض له الفلاسفة والأدباء فى الأمم المختلفة قديماً وحديثاً». («فيض الخاطر» ج١٠-ص٤٤).

والأغنية الشعبية التى يعنيها أديبنا الكبير هى أغنية الأطفال المشهورة: «وحصانى فى الخزانة، والخزانة عاوزة سلم، والسلم عند النجار، والنجار عاوز مسمار، والمسمار عند الحداد، والحداد عاوز بيضة، والبيضة فى بطن الفرخة، والفرخة عاوزة قمحة.. إلخ».



(٣)

من أدق ما كتب أحمد أمين فى تعريف المثل والحكمة وما يرمى إليه كل منهما والمقارنة بينهما قوله:

«يلحظ فى المثل ـ عادة ـ الإيجاز، والمغزى، والطعم اللاذع أو الروح الساخر، والذيوع أو الشعبية، وبعض هذه مما يشترط فى الحكمة، وبعضها مما لا يشترط، كالطعم اللاذع، فإنه شرط فى المثل لا فى الحكمة، وهو العنصر الفكاهى فيه الذى ينقد الحياة ويسخر من جانب من جوانبها، وهو الذى يجعل للمثل قوة التأثير وسهولة التعلق بالذاكرة، ويمهد له سبيل الذيوع، وشرط الشعبية لابد منه فى المثل لا الحكمة، فلابد أن يدمغ بدمغة الشعبية ليكون مثلاً.

«ثم إن صحة المعنى ومطابقته للحقيقة يلحظ فى الحكمة أكثر مما يلحظ فى المثل، فالمثل قد يدل على وجهة نظر قائليه أكثر مما يدل على صحة معناه ولذلك تجد المعنى الواحد قد عبر عنه بمثلين متناقضين، مثل: «اصرف ما فى الجيب يأتيك ما فى الغيب»، و«القرش الأبيض ينفعك فى اليوم الأسود» وهكذا.

«والأمثال أكثر تأثيراً فى الشعب من الحكمة؛ لأن الأمثال نبعت منه ووعيت فى ذاكرته واحتضنها فى قلبه، وكثيراً ما تصرفه فى سلوكه، سواء فى ذلك الخاصة والعامة، فالخاصة كثيراً ما تسمعهم يقولون: «فى المثل هكذا»، والعامة يقولون: «على رأى المثل كذا» تبريراً لسلوكهم أو برهاناً على صحة كلامهم، أما الحكمة ـ إذا لم تكن مثلاً ـ فأثرها والاستشهاد بها من شأن الخاصة وحدهم.

«.. وبينهما علاقة وثيقة، ولكن ليس كل مثل حكمة، ولا كل حكمة مثلاً، فقولهم: «لا سلطان إلا برجال، ولا رجال إلا بمال، ولا مال إلا بعمارة، ولا عمارة إلا بعدل» حكمة لا مثل، وقولهم: «هو لا فى العير ولا فى النفير» مثل لا حكمة، وقولهم: «رأى الشيخ خير من مشهد الغلام» مثل وحكمة». («فيض الخاطر» ج٨-ص٢٢٧-٢٢٨).

وإذا كانت الشعوب جميعًا تعرف الحكمة وتتذوقها، فأغلبها لا تستأثر باهتمامها بعكس العرب الأكثر التصاقًا بها؛ لأن الحكمة إيجاز والإيجاز منحى عربى قديم عرفوا به وأحسنوه. يقول أحمد أمين:

«أجاد العرب فى الإيجاز أكثر مما أجادوا فى الإطناب، وعدوا الإيجاز فى البلاغة أقوى من الإطناب. مع أن الإيجاز يحسن فى محل والإطناب يحسن فى محل آخر. ولذلك تجدهم برزوا فى الحكم والمراسلات وعدوا باباً كبيراً من أبواب الأدب التوقيعات، وهى جمل مركزة تشير إلى الغرض المقصود، وما يعبر عنه العربى فى مثل يعبر عنه الأديب الفرنسى أو الإنجليزى فى رواية تبلغ أكثر من مائتى صفحة». («النقد الأدبى» ج١-ص٢٥٠).

ويقول مفكرنا فى موضع ثان: «ومما روى من أقوال العرب فى كتب الأدب كالعقد الفريد، جمل حكيمة موجزة تشبه الأمثال، منفصلة كل جملة عن الأخرى، يعتمد فى ربطها على الذهن وحده، والحق أن العرب أبدعوا فى هذا النوع إبداعًا عظيمًا، فجرت ألسنتهم بالحكمة الدالة على حسن نظر وتجربة، والمركزة فى جمل قصيرة منتقاة». (أحمد أمين، د. زكى نجيب محمود ـ «قصة الأدب فى العالم» ج١-ص٤١٥).

ويقول أحمد أمين فى موضع آخر: «ومهما اختلف الناس فى أصالة العرب فى الفلسفة الإسلامية ومقدار تجديدهم فى الفلسفة اليونانية، فلن ينكر أحد أصالة العرب فى الحكم، فإن لهم حكماً أصيلة منذ جاهليتهم». («ظهر الإسلام» ج٢-ص١٧٠).

ولكن لماذا أصلاً اهتمام أحمد أمين بالحكمة عامة والشعبية خاصة؟ لأنها قبل كل شيء من وجهة نظره جماع فلسفته الشخصية، التى يطمئن إلى دقتها وصدقها. ولذلك فإن اتجاه مفكرنا إلى تأليف كتابه المهم المشهور «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» ـ صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٥٣ ـ لا لما يشتمل عليه موضوعه من مضمون واتجاه فحسب، بل لما يضم من حكم.

عندما سئل أحمد أمين يوماً عن دستوره فى الحياة وما علمته الدنيا، كان جوابه: «درهم حكمة خير من قنطار علم». إلى هذا الحد تسيطر الحكمة على مفهومه. ولا يعنى هذا أنه ينكر ما للعلم من أثر، أو ما للثقافة من أهمية.. ولكنه يحكم عليهما أنهما لا يساويان التجربة فى الناحية الأخرى. إنهما يرمزان فى حسبانه إلى الحقيقة النظرية، بينما ترمز الحكمة إلى الحقيقة العملية.. وما أبعد الفارق بين الجانبين. ولهذا يقول فى «علمتنى الحياة»: «لو قلنا إن السعادة مرتبطة بالحكمة أكثر مما هى مرتبطة بالعلم لكنا على صواب.. فالعالم قد يتصرف فى المال تصرفا سيئاً فيتلفه، ويتصرف فى «المنصب» تصرفًا خطأً فيضيعه، أما الحكيم فيصيب دائمًا ويسعد دائمًا» (ص٦٣). ويقول فى موضع آخر: «إن العمل إذا بنى على التجارب التى جربها الإنسان فى حياته، نجح غالباً. وإذا بناه على العلم والمنطق الذى كسبه لم ينجح غالبًا، فإن للأحداث منطقًا غير المنطق الذى فى الكتب»! (المرجع السابق - ص٦٤).

لقد وجد أحمد أمين «مفتاحه» فى الحياة الذى اطمأن إلى جدواه فى الحكمة. وإذا كانت الثقافة والفلسفة والعلم فى الكتب وغيرها من أوعية نتاج العقل «فإن الحكمة مظهرها فى الأمثال الشعبية التى تنبع من رجال الشعب ونسائه الذين جربوا الحياة فاستطاعوا أن يبلوروا تجاربهم وتجارب أمثالهم، ويركزوها فى حبات الحكمة». («علمتنى الحياة» ـ ص٦٣).

(٤)

وأهمية الأمثال الشعبية أنها صورة صادقة دقيقة بلا تزويق للأمة وأكثر دلالة على نفسية الجماهير فى أفراحها وأتراحها، كما ترصد مستواها الحضارى تقدماً وتأخراً. وفى رأى أحمد أمين: «من أمثال الأمة نستطيع أن نفهم الدرجة التى وصلت إليها، ونستطيع أن نعرف كثيراً من أخلاقها وعاداتها». («فجر الإسلام» ـ ص٦٠).



والمثل كالحكمة فى حب العرب لها ولنفس الباعث فى التعلق بالإيجاز وبلورة المعنى للتجربة فى أقل كلمات مستطاعة. ويعزو أحمد أمين تعلق التكوين العربى لها إلى أنه تركيبى وليس تحليلى. ويفسر ذلك بطفولة الشعوب.. «إن الأمم فى بدء أمرها أميل إلى التركيب منها إلى التحليل، ولأن التحليل يتطلب دقة وحصافة، وخلقاً علمياً أكثر مما يتطلبه التركيب». («فيض الخاطر» ج٢ ـ ص٢٢٣).

ويقول فى موضع آخر: «إن العقل العربى لا يميل كثيراً إلى البحث المنظم المفصل، ويفضل أن يركز تجارب السنين الطويلة فى الكلمات القصيرة، ويؤلف من ذلك جملاً، كل جملة فى معنى خاص، وكلمة فى الشجاعة، وكلمة فى الكرم، وثالثة فى الوفاء، فأما أن يذكر الشجاعة ويفصلها وينظر إليها من جميع نواحيها وفى الأسباب الباعثة عليها ونحو ذلك، فهذا بعيد عن الذوق العربى والعقل العربى وهو بالعقل اليونانى أشبه. ومن أجل هذا لما عثر العربى على هذا النوع من الحكم، أعجب به ونقله وأضافه إلى ما كان له فى الجاهلية». («فجر الإسلام» ـ ص٨٨).

ولقيت الحكمة والمثل الهندى نفس ما صادفت اليونانية من قبل لدى الإنسان العربى عند اطلاعه عليها فى فجر نهضته لدى اتصاله المباشر بها. ولعلها كانت أقرب فى روحها الشرقى إليه. «أما النوع الذى أخذوا منه عن الهنود كثيراً فهو الحكم. وهو نوع يتفق والذوق العربى، فهو أشبه شىء بالأمثال العربية.. والعقل يميل إليها قبل أن يميل إلى مثل الفلسفة اليونانية المنظمة أبواباً وفصولاً وموضوعات». («ضحى الإسلام» ج١-ص٢٦١).

ليس من الضرورى أن يكون صاحب الحكمة الشعبية أو المثل البلدى فيلسوفًا أو عالماً أو مثقفًا.. فالفلسفة والعلم والثقافة لم تكن يومًا مصدراً لحكمة شعبية تجرى على الألسنة ويرددها أبناء البلد فى الطبقات الجاهلة. بل هى قبل كل شىء عصارة الذكاء والتجربة الفطريين، ويرجعها أحمد أمين إلى التجربة والإلهام، فيقول فى («فيض الخاطر» ج٤-ص٩٦):

«بعض العامة ومن لم يأخذوا بحظ من علم قد يستطيعون من ضرب الأمثال والنطق بالحكم الصائبة ما لا يستطيعه الفيلسوف العالم المتبحر، وهذا الذى بين أيدينا من أمثال إنما هو نتاج عامة الشعب أكثر مما هو نتاج الفلاسفة. وكلنا رأينا بعض عجائز النساء ممن لم تقرأ فى كتاب أو تخط بيمينها حرفًا تنطق بالحكمة تلو الحكمة، فيقف أمامها الفيلسوف حائراً دهشاً يعجز عن مثلها ويحار فى تفسيرها»!

والبعض ينتظر من المثل الشعبى أن يكون جامعًا مانعاً محيطاً، بينما هذا ضد طبائع الأشياء. فالظروف والأجواء والمواقف تتغير ولا تثبت على حال. فأحوال الأبيض غير الأسود، والسراء غير الضراء، والصيف غير الشتاء، يكتب مفكرنا: «المثل لا يستدعى إحاطة بالعالم وشئونه، ولا يتطلب خيالاً واسعاً، ولا بحثًا عميقًا، إنما يتطلب تجربة محلية فى شأن من شئون الحياة». («فجر الإسلام» - ص٦٤).

إن تضارب الأمثال يرجع فى المقام الأول إلى اختلاف مستوى قائليها والطبقة الاجتماعية التى نشأوا فيها، كما تعكس أيضًا درجة تقدمهم أو تأخرهم ومدى دقتهم أو غلظتهم. فهى مرآة دقيقة لأصحابها تصور بدقة مناحى تفكيرهم. يقول أحمد أمين: «وإذا كانت الأمثال نتاج الشعب كله وملك يديه جميعه، كان من الطبيعى أن يختلف مصدرها، فأحياناً ينبع المثل من الطبقة الجاهلة غير المثقفة، وأحياناً ينبع من الطبقة الراقية المثقفة، شأنها فى ذلك شأن جميع أنواع الأدب الشعبى، كالأزجال والمواويل، والأغانى والقصص الشعبى، ولذلك نجدها أحياناً وضيعة المعنى وضيعة الأسلوب مثل: «إذا دخلت على ناس يعبدون العجل حش وأدى له»! وأحياناً تكون رقيقة المعنى عالية الأسلوب مثل «نفاق المرء من ذله». «وحسبه صيداً فكان قيداً». («فيض الخاطر» ج٨ - ص٢٢٨).



ولا شك أيضاً أن الأمثال قد صورت، كما التفت دارسنا، ما أصاب المجتمع والأمة بعد عهود الازدهار والحرية والاستقلال من محن وظلم وقيود واستبداد.. عبر عنها المثل بدقة وهى تصدر عن نفس مثقلة محاصرة. يكتب أحمد أمين فى إحدى مقالاته: «ولكل من هذه الأمم (التى تكلمت العربية) أمثال طبعت بطابعها ونشأت فى حالات اجتماعية مختلفة من ذل وعز وكبرياء وخضوع واستبداد واستعباد وغلى وفقر، وكانت هذه الشعوب تنفس عن نفسها بأمثالها». («فيض الخاطر» ج٨ - ص٢٢٩).

ولا يفوت أديبنا فى تناول المثل أن يتوقف عند عنصر مهم هو تطور معانى الكلمات فى الأمثال بفعل الزمن، وكيف يختلف المعنى قليلا أو كثيراً على مر العصور. وتجاهل هذا الاختلاف الذى سببته المتغيرات التى طرأت على الأمة يمكنه أن يشوه المضمون فيفسد عليه أمره. ويقدم أحمد أمين بعض النماذج لذلك:

«كانت كلمة «الشاطر» تطلق على الخبيث الفاجر» وفى القاموس «الشاطر من أعيا أهله خبثاً» ثم أطلقت كلمة الشاطر على الماهر فى أى صنعة وربما كان هذا المعنى قديماً أيضاً، وفى ألف ليلة وليلة من يسمى الشاطر حسن أى الماهر، وفى لساننا اليوم نطلق كلمة الشاطر بهذا المعنى، فيقولون فى أمثالهم: «قيراط بخت ولا فدان شطارة» أى: مهارة، ويقولون «ما يقع إلا الشاطر» ويقولون على الفتاة «حلوة وشاطرة ولا لهاش بخت». («الصعلكة والفتوة فى الإسلام» ـ ص١٠٢).

وهكذا جاءت هذه الظاهرة فى كتابات أحمد أمين، وهى انبثاث الأمثال الشعبية فيما يسطر، يدلل بها كأحكام صائبة على ما يريد. وهو يستخدمها بصورتها العامية حيناً فيكتب: «العصفور الفصيح من البيضة يصيح» أو يحولها إلى الفصحى فيقول: «ويموت الزامر وإصبعه يلعب»!



قصص السيرة الهلالية

بين الرواية التقليدية والمستحدثة

فى دلتا مصر

د. إبراهيم عبدالحافظ

ألقى هذا البحث فى مؤتمر الثقافة الشعبية العربية (الهوية والمستقبل) الذى انعقد فى جامعة المنصورة فى الفترة من ٢ إلى ٤ أبريل ٢٠٠٢.

يحاول هذا البحث اختبار قضية الفروق بين الرواية التقليدية لقصص السيرة الهلالية ونقصد بها رواية الشعراء الأميين أو «شعراء الرباب»، والرواية المستحدثة ونقصد بها رواية الشعراء المتعلمين أو «شعراء الفرق الموسيقية». ونحن نستطيع القول فى البداية إن السيرة فى مراحلها الأخيرة قد تكسرت إلى قصص متفرقة فى الرواية الحية، كما نستطيع القول كذلك أن تقاليد غناء السيرة الهلالية فى مصر تنقسم إلى روايتين رواية الشمال (الدلتا) ورواية الجنوب (الصعيد)، وأن القصيد غلب على الرواية التقليدية فى الدلتا، بينما غلب المربع على رواية الصعيد، فهل استمر الحال كذلك فى الرواية المستحدثة لدى الشعراء الفرادى أو من يطلق عليهم البعض «الشعراء التجاريون» فى دلتا مصر بعد التغيرات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية التى شملت مظاهر الحياة فى هذا الإقليم؟ وما هى شواهد التحول الذى طرأ على الرواية التقليدية والأسباب الكامنة وراء ذلك؟.

لعله من المهم أن نضع فى اعتبارنا أمرين، أولهما: أنه ليس من الإنصاف أن نعمد إلى التعامل مع قصص السيرة الهلالية «وكأنها ركام ثابت، أو نهر راكد... وكأن المجتمع ثابت غير متغير بطبقاته وتقسيماته الاجتماعية»(١). فالأدب الشعبى يمثل التداخل بين المعطيات الاجتماعية والفن الأدبى، وثانيهما: أن رواية السيرة فوق هذا فن يعتمد على جانب خيالى، أى أنها قابلة للمعالجة الفنية. فالمبدع الشعبى يبذل جهداً فنيًا بالغاً لمعالجة (بعض الوقائع المفتعلة) بحيث تبدو منطقية وبعيدة عن الافتعال، وهو فوق ذلك يصدر أساسًا ـ فى رأينا ـ عن قاعدة عامة تذهب إلى أن للفن ـ باعتماده على جانب خيالى وتخيلى ـ منطقه الخاص

(١) د. عبدالرحمن أيوب، الأدب الشعبى والتحولات الاجتماعية، عالم الفكر، الكويت، مج١٧، ع١، ١٩٨٦، ص٣٣.

وهى قاعدة ليست غائبة عن ذهن المبدع الشعبى إذ لا يمكننا قبول فكرة أن هؤلاء المبدعين الشعبيين ينتجون فنونهم بصورة ارتجالية لا قانون لها إلا الفوضى،(٢).

ولكى نختبر الفروق بين الروايتين، فقد وقع الاختيار على إحدى القصص المعروفة بين الرواة لاتخاذها نموذجاً هى: (قصة حسنة بنت نصر الطويرد ورزق الهلالى)، وهى إحدى قصص الثنائيات العاطفية أو قصص الحب التى بقيت على قيد الحياة فى ذاكرة الرواة فى العقود الأخيرة، وذلك لارتباطها بمناسبة الأعراس التى ظلت هى المناسبة المتبقية فى الغالب لأداء السيرة الهلالية. ومع أن الدلائل لا تؤيد وجود هذه القصة فى الرواية المدونة مما يقلل صلتها ببدن السيرة، إلا أن هناك عدداً من المبررات التى تدعونا إلى اختيارها لعقد المقارنة بين الروايتين وهى:

١ - أنه لم يسبق أن حاولت إحدى الدراسات رصد الفروق بين الرواية التقليدية لهذه القصة والرواية الحديثة لها وخاصة من الناحية الأدبية.

٢ - أنها منطقة تكاد تكون مختلقة لغرض فنى يدل على براعة رواة السيرة فى إقناع المتلقين.

٣ - أنه يمكن من خلال هذه المقارنة اكتشاف الفروق بين خصائص الشفاهية (لدى الشعراء الأميين) والكتابية (لدى الشعراء المتعلمين).

وقد تمثل منهجى فى هذه الدراسة فى الحصول أولاً على عدد من الروايات التقليدية للقصة لمقارنتها بعدد آخر من الروايات المستحدثة، فتوفرت على روايتين للرواية التقليدية سجلت أولاهما حديثاً (بداية عام ٢٠٠٢) للشاعر **بيلى أبو فهمى**(٣) أحد شعراء قرية البكاتوش مركز قلين بمحافظة كفر الشيخ، وسجلت الثانية فى نفس الفترة للشاعر **فتحى عوض سلام**(٤) من قرية الورق مركز سيدى سالم بنفس المحافظة. أما الرواية المستحدثة فقد حصلت على روايتين لها كذلك إحداهما من تسجيل تجارى للقصة للشاعر **فتحى سليمان**(٥) من زاوية جروان مركز الباجور محافظة المنوفية، والثانية سجلتها من الأداء الحى (عام ٢٠٠١) للشاعر **أحمد سيد حواس**(٦) من قرية سندبسط مركز زفتى محافظة الغربية، وبهذا تهيأت الظروف المثالية لإجراء المقارنة بين الروايتين. فالشاعران **بيلى أبو فهمى** و**فتحى عوض** أميان ولا يستخدمان سوى الربابة فى أدائهما، والشاعران **فتحى سليمان** و**أحمد حواس** ممن تلقوا التعليم فى المدارس ويستخدمان فرقة موسيقية كاملة. وقد عمدت بعد ذلك إلى تجريد القصة فى كل رواية إلى أحداث فقسمتها إلى وحدات، ثم لجأت إلى اختيار مناطق معينة من القصة لعقد المقارنة وهى: افتتاح القصة، وبعض مشاهد الحرب، ومشاهد الوصف، ثم خاتمة القصة. كما عمدت إلى بيان الفروق بين الأحداث والشخصيات فى كل رواية، وحاولت اختبار تداخل الأشكال الأدبية فى النصوص، واستخلاص الأسباب التى كانت وراء اختلاف الروايتين.

ملخص القصة:

تتلخص رواية القصة المستحدثة فى طلب الجازية أن تسافر لرؤية ولدها محمد وابنتها حمدة التى تركتهما عندما غادرت زوجها الشريف شكر بن هاشم، وقد اصطحبها فى رحلتها عدد من شباب الهلالية من بينهم رزق ابن أبى زيد. ولكن رزق أثناء خروجه لصيد الغزال يفقد طريقه فى الصحراء ويصل إلى مدينة ليجد رؤوساً معلقة على أسوار المدينة فيغضب لهذا الأمر ويريد أن يعرف السبب فلا يتلقى جواباً من أحد. وأصبح رزق الهلالى صديقاً لحلاق المدينة (مدينة نصر الطويرد)، وعندما دقت طبول موكب الأميرة حسنة ابنة الملك نصر الطويرد طلب الحلاق من البطل رزق أن يغادر المدينة حتى لا يصيبه مكروه، فتعلل بأنه لا يجد مكاناً يقيم فيه. وتساءل رزق عن سبب تعليق تلك الرؤوس فأجابه الحلاق

(٢) د. صلاح الراوى، **الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة**: السيرة الهلالية بين الشفاهية والتدوين، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٠٨.

(٣) الشاعر بيلى أبو فهمى، (٧١ سنة) من الشعراء ذوى الأصول الغجرية، يعزف على الرباب ويتمتع بمقدرة وبراعة شديدتين فى الأداء، وقد سجل النص فى منزله بالقرية.

(٤) الشاعر فتحى عوض (٧٥ سنة) شاعر رباب متقاعد سجل النص بمنزله بحضور الشاعر عبدالجليل عراقى حواش.

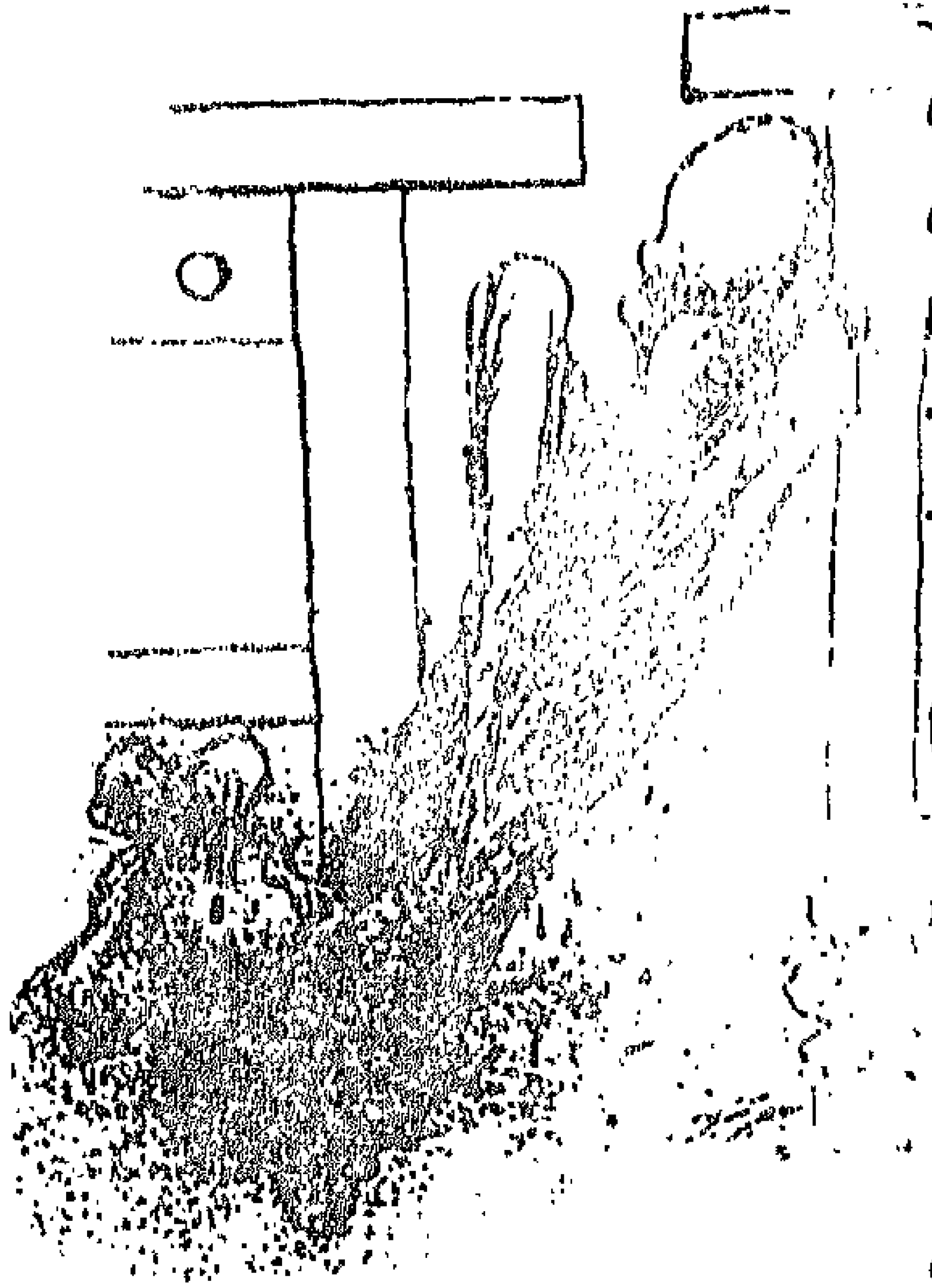
(٥) الشاعر فتحى سليمان من شعراء السيرة المشهورين فى دلتا مصر توفى فى حدود عام ١٩٨٦، ويبدو من النص التجارى أنه سجل من أداء حى للشاعر فى أحد الأفراح، كما يتبين ذلك من تعليقات الشاعر مع الجمهور.

(٦) الشاعر أحمد سيد حواس (٥٧ سنة) ورث رواية السيرة من أبيه الشاعر المشهور الحاج سيد حواس. وقد سار أحمد بعد أبيه على الأسلوب نفسه فى رواية السيرة، وهو يستخدم حالياً فرقة موسيقية مكونة من ستة عازفين من بينهم عازف كمان ورق وطبلة وكولة وطبلة رجل. وقد سجل النص فى قرية بنى صالح مركز بلبيس محافظة الشرقية.

بالسر وراء قتلها وتعليقها بعد أن أعطاه رزق مبلغاً من المال. ثم أخبره الحلاق أنه عندما تدق الطبول من قلعة الملك فمعنى ذلك أن الأميرة ستمر بموكبها إلى البساتين، وعلى جميع الأهالى أن يبقوا فى منازلهم وإلا قتل من يحاول النظر إليها فهى ذات جمال فتان. واتفق الحلاق مع البطل رزق بأن يبقى مع العبد صقر فى الدكان بينما يصعد هو للمبيت مع زوجته.

ودارت محاورة حول أين يترك رزق حصانه، وأخيراً أدخل الحصان إلى الدكان وأقفلت الأبواب. ولكن البطل رزق تلهف لمشاهدة الأميرة حسنة من فتحة أعلى الباب، ونجح فى اختطاف لمحة فجن جنونه بسبب جمالها، فاندفع وكسر الباب بسيفه وامتطى جواده وطارد الحراس وأخذ الأميرة وهرب بها إلى البساتين، ثم تدور المعارك بينه وبين أخوة حسنة وأبيها، ولكن حسنة تدافع عن حبها له ويفوز رزق الهلالى بزواجها فى النهاية.

ولكن الرواية التقليدية لا تنتهى عند هذا الحد حيث تتولد أحداث جديدة عندما يرفض رزق الزواج من حسنة قبل أن يحضر أهله وذويه، ولذا فإنه يترك العبد برفقتها ويلحق بالركب ليصل بعمته الجازية إلى بغداد لتجد زوجها شكر قد توفى. وتدور المحاورة بينها وبين ابنها محمد الذى يعاتبها لتركها إياهم وسفرها مع الهلاليين، فتقرر العودة مرة أخرى إلى مضارب الهلاليين فى تونس. وفى ذات الوقت تخرج حسنة للبحث عن رزق فيخطفها أحد اليهود (عابدلاس) ويحبسها فى مدينة النحاس. وعندما يقوم الشيخ فايد بن بدير بضرب الرمل يعرف ما جرى لحسنة فيذهب رزق وأخوه مخيمر لمحاربة اليهودى عابدلاس وإحضار حسنة، وفى نفس الوقت يقرر أبو زيد وزوجته الناعسة الذهاب إلى ابنيهما رزق ومخيمر اللذين يدخلان فى قتال مع اليهودى، ويدخل أبو زيد والناعسة إلى بيت أحد المسلمين فى المدينة فتتعرف الناعسة على أمها جنود الحى الحميرية زوجة زيد العجاج بن فاضل، ويلحق أبو زيد وفاضل لمعاونة مخيمر ورزق ويقتلان عابدلاس، ثم يعود رزق إلى حسنة فى مدينة الرياحين ليتزوج منها.



وقبل أن نتحدث عن الفروق بين الروايتين أورد فيما يلى تجريداً لروايات القصة مبيناً الحدث والشكل الشعرى الذى صيغ فيه فى كل رواية.

أولاً: الرواية التقليدية:

(أ) رواية الشاعر بيلى أبو فهمى

	الحدث	الشكل الأدبى
١	الصلاة على النبى.	نثر
٢	مدخل لربط القصة ببدن السيرة عن قتل الزناتى وطياب تونس للهلاليين.	نثر
٣	الجازية تطلب من أبى زيد أن يصحبها لرؤية ولديها وزوجها شكر الشريف بن هاشم.	نثر
٤	تعلل أبى زيد بكبر سنه واقتراحه أن يصحبها شباب الهلالية (مخيمر - رزق - فايد - بريقع).	نثر
٥	موال مديح.	شعر
٦	تلخيص الأحداث السابقة.	شعر (قصيد)
٧	وصية أبى زيد للشباب.	شعر (قصيد)
٨	وصول الركب إلى مدينة الدروز (الملك حديد بريبر) والحرب بين الطرفين.	شعر (قصيد)
٩	انتصار شباب الهلالية وملكهم مدينة الدروز.	نثر
١٠	وصول الركب إلى مدينة الفيوم (مدينة ماضى بن مقرب).	نثر

١١ ماضى بن مقرب يطمع فى أخذ الجازية من الركب ويدق طبول الحرب. — شعر (قصيد)
١٢ موال. — شعر
١٣ الحرب تدور مع ماضى والانتصار عليه ومقتل ماضى. — شعر (قصيد)
١٤ الجازية تمدح فرسان الهلالية عدا رزق بن أبى زيد. — شعر (قصيد)
١٥ رزق يغضب ويخرج للصيد والقنص.
١٦ رزق والعبد صقر يضلان الطريق ويصلان إلى مدينة الرياحين (مدينة نصر الطويرد). — نثر
١٧ رزق والعبد يفاجئان برؤية الجماجم معلقة على الأسوار. — نثر
١٨ رزق يسأل عدداً من أهل المدينة عن أسباب تعليق هذه الجماجم (قماش - نجار - جزار)، ولكنهم يرفضون إخباره. — نثر
١٩ رزق يلتقى بحلاق المدينة خليل ويمنحه مبلغاً من المال ليعرف منه سر تعليق الرؤوس. — نثر
٢٠ موال. — شعر
٢١ الحلاق يتردد ولكنه يخبر رزق بسر الرؤوس الـ٤٩ المعلقة بعد تهديده ثم إغرائه بالمال. — شعر
٢٢ منام حسنة. — شعر (قصيد)
٢٣ الإعلان عن موكب حسنة فى الصباح. — شعر (قصيد)
٢٤ رزق يدخل دكان الحلاق ويغلق بابه عليه هو والعبد صقر. — نثر
٢٥ رزق يصيبه الذهول بعد أن شاهد جمال حسنة. — نثر
٢٦ حسنة تتوقف بموكبها أمام الدكان وتغنى واصفة جمالها. — شعر (قصيد)
٢٧ رزق يكسر باب الدكان ويصل إلى موكب حسنة. — نثر
٢٨ وزير الملك نصر يحارب رزق ولكن رزق يقتله. — شعر (قصيد)
٢٩ الملك نصر الطويرد يجرح رزق فى المعركة. — شعر (قصيد)
٣٠ حسنة تحاول علاج رزق. — نثر
٣١ حسنة تعلن الحرب على أبيها فيدرك أنها تحب رزق. — نثر
٣٢ رزق يرفض إتمام زواجه من حسنة دون إحضار أهله. — نثر
٣٣ رزق يترك العبد صقر برفقة حسنة ويحاول اللحاق بالركب ويلتقى بهم. — نثر
٣٤ الركب يصل بغداد ولكنهم يجدون شكر الشريف قد مات. — نثر
٣٥ الجازية تلتقى بابنها محمد وتدور محاورة بينهما (عتاب). — شعر (قصيد)
٣٦ حسنة تذهب للبحث عن رزق الذى تأخر عن العودة إليها. — نثر
٣٧ اليهودى عابدلاس يختطف حسنة فى غليونة ويحبسها فى مدينة النحاس. — نثر
٣٨ الشيخ فايد بن بدير يضرب رمله ويعرف ما جرى لحسنة. — نثر
٣٩ مخيمر ورزق يذهبان لمحاربة عابدلاس وإحضار حسنة. — نثر
٤٠ أبو زيد والناعسة يقرران الذهاب إلى ابنيهما رزق ومخيمر فى مدينة النحاس. — شعر (قصيد)
٤١ موال. — شعر
٤٢ أبو زيد والناعسة يدخلان بيت المسلم الوحيد فى المدينة. — شعر (قصيد)
٤٣ تتعرف عجوز كفيفة البصر على الناعسة وأبى زيد ويكتشفان أنها جنود الحى زوجة زيد العجاج أم الناعسة وأخيها فاضل. — نثر



٤٤ العجوز يعود إليها بصرها بعد تعرفها على ابنتها الناعسة.	نثر
٤٥ أبو زيد يدخل الحرب مع صلبوت اليهودى ويقتله ويعيد الحكم لفاضل.	شعر (قصيد)
٤٦ أبو زيد وفاضل يذهبان لمعاونة رزق ومخيمر ويقتلان عابدلاس ويخلصون حسنة.	شعر (قصيد)
٤٧ أبو زيد يعود بحسنة إلى مدينة الرياحين (مدينة نصر الطويرد).	نثر
٤٨ زواج حسنة برزق.	نثر

(ب) رواية الشاعر فتحى عوض سلام

الحدث	الشكل الأدبى
١ الصلاة على النبى.	نثر
٢ تمهيد يربط القصة بسيرة بنى هلال ويعدد أمراء الهلالية.	نثر
٣ الجازية تطلب من أبى زيد أن يفى بوعده ويصحبها لكى ترى زوجها شكر الشريف.	نثر
٤ أبو زيد يتعلل بكبر سنه ويقترح أن يصحبها شباب الهلالية (عكرمة ومخيمر ورزق).	نثر
٥ الركب يصل إلى مدينة الدروز وتدور الحرب بين شباب الهلالية والملك الباروم.	شعر (قصيد)
٦ انتصار الهلالية والجازية تمتدح الشباب بشعرها عدا رزق الهلالى.	نثر
٧ رزق يذهب مغاضبا مع عبده صقر إلى الصحراء.	نثر
٨ رزق والعبد يفقدان الطريق ويصلان إلى مدينة الرياحين (مدينة نصر الطويرد).	نثر
٩ رزق يفاجأ بعدد من الجماجم المعلقة على أبواب المدينة.	نثر
١٠ رزق يدخل دكان الحلاق ويغريه بالمال لكى يخبره عن سبب تعليق تلك الرؤوس.	شعر (قصيد)
١١ موال عن الحب والصبر.	شعر (قصيد)
١٢ الحلاق يخبر رزق عن أسباب تعليق الرؤوس.	شعر (قصيد)
١٣ منام حسنة.	نثر
١٤ حسنة تطلب من عرافة تفسير المنام.	نثر
١٥ حسنة تطلب من أبيها الملك نصر أن تخرج بموكبها.	نثر
١٦ الركب يتوقف أمام دكان الحلاق وتقول حسنة شعراً لرزق تطلب منه الخروج.	شعر (قصيد)
١٧ رزق يختلس نظرة من ثقب الباب فيغشى عليه.	نثر
١٨ رزق يندفع بجواده نحو الموكب ويحارب الوزير والفرسان ويختطف حسنة.	نثر
١٩ موال.	شعر
٢٠ الملك نصر يهاجم رزق ويجرحه فيهرب إلى الخلاء.	شعر (قصيد)
٢١ حسنة تستبدل ثيابها وترتدى ثياب رزق وتحارب أباها.	نثر
٢٢ حسنة تنتصر على أبيها وتجبره على الموافقة على زواجها من رزق.	شعر (قصيد)
٢٣ رزق يطلب السماح له بالعودة لركب الهلالية على أن يعود فيما بعد لإتمام الزواج.	نثر

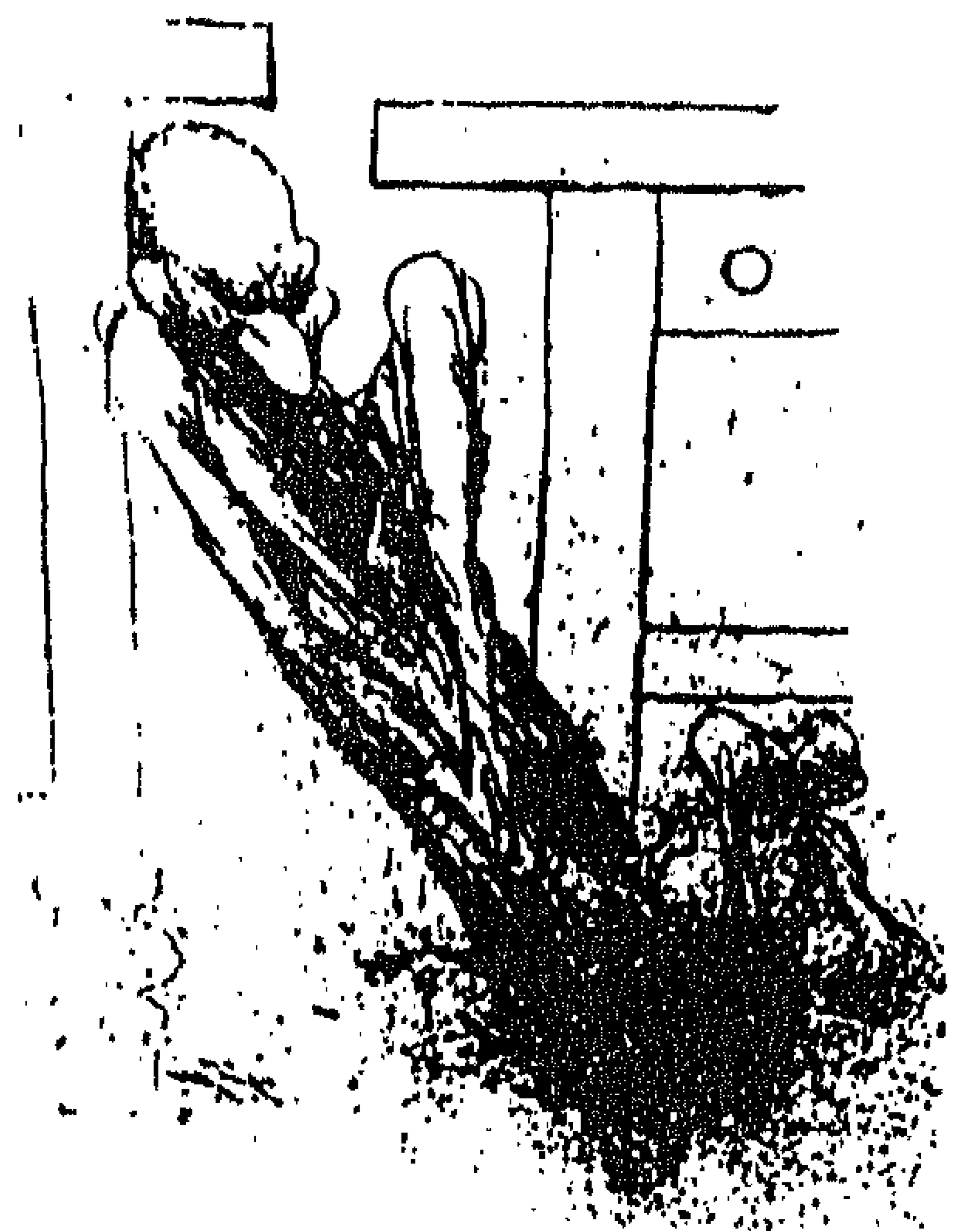


٢٤ الركب يصل إلى أرض بغداد فيجد أن الشريف شكر بن هاشم قد مات.	نثر
٢٥ عتاب بين محمد وأمه الجازية ويرفض إقامتها بمدينته ويطلب منها العودة من حيث أتت.	نثر
٢٦ أبو زيد والناعسة يقرران الذهاب إلى أرض أبيها زيد العجاج لرؤية ذويها ورؤية رزق.	نثر
٢٧ أبو زيد والناعسة يلتقيان بفاضل بن زيد العجاج الذى تدهور حاله مع أمه التى فقدت بصرها.	نثر
٢٨ الأم تنشد شعراً تبكى حالها بعد موت زيد العجاج وتذكر ابنتها الناعسة.	شعر (قصيد)
٢٩ أبو زيد يستمع إلى الشعر فيدرك أنها جدود الحميرية زوجة زيد العجاج.	نثر
٣٠ الناعسة وأبو زيد يتعرفان على الأم فيعود إليها بصرها.	نثر
٣١ فاضل يحكى لأبى زيد ما جرى لمدينتهم ولملكهم الذى استولى عليه اليهود وقتلهم أباه زيد العجاج.	نثر
٣٢ موال (شكوى).	شعر
٣٣ أبو زيد يعلن الحرب على اليهود وينتصر عليهم ويعيد الملك فاضل ابن زيد العجاج.	شعر (قصيد)
٣٤ أبو زيد يترك الناعسة ويذهب للبحث عن ابنيه رزق ومخيمر.	نثر
٣٥ أبو زيد يصل إلى بلاد الملك نصر الطويرد فيعلم أن حسنة خرجت للبحث عن رزق.	نثر
٣٦ اليهودى عابدلاس يختطف حسنة ويحبسها فى غليونه استعداداً للزواج منها.	نثر
٣٧ سيدنا الخضر يحضر لنجدة حسنة ويحول ابنتى اليهودى إلى مسلمتين.	نثر
٣٨ رزق ومخيمر يعودان إلى مدينة نصر الطويرد فلا يجدان حسنة.	نثر
٣٩ رزق ومخيمر يلتقيان بإحدى القبائل (عرب جاسر).	نثر
٤٠ جاسر يشترط عليهما محاربة اليهودى عابدلاس فى مدينة النحاس.	نثر
٤١ الأمير أبو زيد يصل إلى مدينة جاسر ويبدأ فى قتال «الإفرنج».	شعر (قصيد)
٤٢ موال.	شعر
٤٣ أبو زيد وولديه رزق ومخيمر يحققون النصر فى الحرب.	شعر (قصيد)
٤٤ العودة إلى بلاد نصر الطويرد وزواج رزق بحسنة.	شعر (قصيد)

ثانياً: الرواية المستحدثة

(أ) رواية الشاعر فتحى سليمان

الحدث	الشكل الأدبى
١ مدخل يشير إلى بنى هلال ورحلتهم إلى الغرب وصحبتهم للجازية معهم.	نثر
٢ موال (شكوى الشريف شكر بن هاشم).	شعر
٣ الجازية تستأذن أخاها السلطان حسن الهلالى للسماح لها بالسفر لرؤية زوجها الشريف.	نثر



٤	السلطان حسن يرفض طلب الجازية.	شعر (زجل)
٥	أبو زيد يقنع السلطان حسن بالسماح لها بالسفر.	نثر
٦	رزق يتقدم شباب الهلالية ويطلب أن يرأس الركب.	نثر
٧	أبو زيد يختبر فروسية ابنه رزق قبل السماح له برئاسة الركب.	نثر
٨	رزق يثبت فروسيته.	نثر
٩	الركب يصل إلى الجبل الأخضر بليبيا ويلتقى بمدينة (الماضى بن مقرب).	نثر
١٠	موال.	شعر
١١	الماضى بن مقرب يطمع فى أخذ الجازية فتدور الحرب بينه وبين الركب.	نثر
١٢	موال (على لسان الجازية).	شعر
١٣	الحرب بين رزق وماضى ومقتل ماضى.	شعر (قصيد)
١٤	رزق والعبد صقر يحاولان اصطياد غزال فيضلان الطريق.	نثر
١٥	رزق والعبد يصلان إلى مدينة الرياحين ويجدان ٩٩ رأساً معلقة.	نثر
١٦	رزق يلتقى بعدد من أهل المدينة الذين يرفضون إخباره عن سر الرؤوس المعلقة.	نثر
١٧	رزق يلتقى بخليل الحلاق ويغريه بالمال فيبوح له بالسر وشروط حسنة فيمن يتزوج بها.	شعر (زجل)
١٨	اتفاق رزق مع خليل على أن يبيت فى الدكان.	نثر
١٩	منام حسنة.	شعر (زجل)
٢٠	خروج موكب حسنة تحفه الحراس.	نثر
٢١	موال.	شعر
٢٢	توقف الموكب أمام دكان خليل وانطلاق حسنة فى الغناء	شعر
٢٣	موال (على حروف الهجاء).	شعر
٢٤	العبد صقر يكسر الباب ويهجم على الموكب ويحمل حسنة.	نثر
٢٥	رزق يخرج على جواده ويأخذ حسنة إلى البستان.	شعر (زجل)
٢٦	الملك نصر الطويرد يرسل ولديه منصور وحماد لإحضار حسنة.	نثر
٢٧	حوار بين حسنة وأخويها والحرب بينهم.	نثر
٢٨	رزق يرسل العبد صقر لإخبار الركب الهلالى للحضور لمساعدته.	شعر (زجل)
٢٩	العبد يصل إلى الركب ويخبر الجازية والفرسان.	شعر (قصيد)
٣٠	حسنة تحارب أباها وتهزمه فيرضخ ويقبل زواجها من رزق.	شعر (زجل)

(ب) رواية الشاعر أحمد سيد حواس (رواية من الأداء الحى)

	الحدث	الشكل الأدبى
١	افتتاح بمجموعة من القصائد فى المدائح النبوية (٣/٤ ساعة).	شعر
٢	موال بداية القصة.	شعر
٣	مدخل لربط القصة بالسيرة إشارة إلى رحيل الهلالية من نجد إلى تونس ومرورهم بدمشق وحلب.	نثر
٤	وصول زيد الهلالى إلى ديوان السلطان حسن.	نثر
٥	إعادة للحدث.	شعر (زجل)
٦	خروج رزق بن أبى زيد لصيد الغزال.	شعر (زجل)
٧	رزق يضل الطريق ويصل إلى مدينة فيجد أربعين رأسًا لقتلى معلقة على الأسوار.	شعر (زجل)



٨	رزق يلتقى بعدد من أهل المدينة ويسألهم فلا يخبرونه بالسبب وراء الرؤوس المعلقة.	شعر
٩	رزق يصل إلى دكان الحلاق خليل ويغريه بالمال.	نثر
١٠	تردد الحلاق فى البداية ثم رضوخه بعد التهديد والترغيب.	نثر
١١	موال.	
١٢	قبول الحلاق أن يخبر رزق بالسبب وراء الرؤوس المعلقة.	شعر (زجل)
١٣	وصف المعارك التى دارت بين حسنة ومن تقدموا لخطبتها وقتلها لهم جميعاً.	شعر (زجل)
١٤	رغبة رزق فى أن يبيت فى دكان الحلاق لكى يشاهد موكب حسنة.	شعر
١٥	منام حسنة.	نثر
١٦	موال.	شعر
١٧	شرح للمنام وتفسيره وما سيحدث مع الحبيب رزق.	شعر
١٨	رزق يصل إلى دكان خليل.	نثر
١٩	الموكب يمر أمام الدكان، وتتوقف حسنة لكى تحظى بنظرة من الحبيب.	نثر
٢٠	موال.	شعر
٢١	حسنة تتوقف للغناء أمام الدكان وتصف مفاتنها وتطلب من رزق الخروج.	شعر (زجل)
٢٢	رزق يصاب بالذهول بعد رؤيته جمال حسنة من ثقب الباب.	شعر (زجل)
٢٣	رزق يندفع إلى الركب ويحارب الحراس.	شعر (زجل)
٢٤	ختام القصة بانتصار رزق وزواجه من حسنة.	شعر (زجل)

إننا نستطيع من خلال استعراض الأحداث فى الروايات السابقة للقصة أن نكتشف أن تنويعتى الرواية التقليدية يميلان إلى الطول، وأنهما يكادان يتشابهان فى أحداثهما تماماً بما يدل على أنهما تنويعتان لرواية تقليدية من أصل شفاهى مشترك، فالشاعران أميان وهما من أصول أسرية غجرية تعمل برواية الشعر. بينما نجد أن تنويعتى الرواية المستحدثة تميلان إلى القصر وإلى الاختلاف فيما بينهما عن الرواية التقليدية، بما يرجح أنهما إعادة إنتاج للقصة من قبل شاعرين متعلمين. كما أننا نلاحظ كذلك أن الشعر قد غلب على الرواية المستحدثة بما يرجح تأثير استخدام الآلات الموسيقية المتعددة فى تغليب الشعر لملاءمته للغناء بمصاحبة الفرقة الموسيقية.

أما الموضوع الأساسى، فإن الرواية المستحدثة تقوم على سلخ القصة من بدن السيرة فتجعل منها قصة مبسطة، لا صلة لها عضوية بالسيرة أو بأهدافها الكبرى، أما الرواية التقليدية، فإنها قدمت مجموعة من الموضوعات المرتبطة بالسيرة فزجت بأحداث تربط القصة بها، ودفعت بأبى زيد والناعسة فى قلب أحداث القصة لتؤكد على الموضوع الأساسى، وهو وصول الجازية سالمة لرؤية ولديها وزوجها شكر الشريف بن هاشم، وهو الأمر الذى لم تهتم به الرواية المستحدثة لأسباب سوف نقف عليها فيما بعد.

وعلى صعيد الأحداث فإنها لم تكن هى نفسها فى الروايتين. فقد بدا لنا الاختلاف فى تقلص أحداث كثيرة فى الرواية الحديثة بما يؤكد على رأى **بيرس** الذى أورده **حافظ دياب** بقوله «إن هناك (فى الأحداث) علامات مؤشرية وأخرى رمزية، الأولى تمثلها العناصر الأصلية (versions) أى: العناصر المميزة للأحداث والتى تعتمد وترتبط بعالم السيرة وشخصيتها، ولا يستطيع الراوى الاستغناء عنها أو التغيير فيها، لأنها بمثابة بؤرة

الحكى. أما الثانية الرمزية، فتمثلها العناصر المتغيرة (variants) التى تضاف إلى العناصر الأصلية من خلال تواتر الأداء، وتبعًا لقدرة الرواة على تقديمها، وتجسيدها التيمات التى تجعل بؤرة الحكى عنصراً دلاليًا. ويربط بين كافة هذه العلاقات (المؤشرية والرمزية) عناصر ربط Conjuction motives يعمل من خلالها تكرار الموقف الواحد داخل الحكاية الواحدة كوسيلة للوصل بين الأحداث»(٧). وقد لاحظنا أن بؤرة الحكى فى القصة تقوم على لقاء ثم تشتيت بين البطل رزق وحسنة، وهى أكثر وضوحًا فى الرواية التقليدية عنها فى الرواية المستحدثة بما يجعل من القصة جزءاً من بنية السيرة الكلية. أما التيمات المستخدمة مثل: منام حسنة والسفر والمصادفة فى لقاء رزق بحسنة فى مدينة الرياحين فقد اشتركت فيها جميع الروايات.

(٧) د. محمد حافظ دياب، **إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية**، مكتبة الدراسات الشعبية، ج٢، ١٩٩٦، ص٦٩.

أما الزمن فإن الرواية التقليدية تمد هذا الزمن تبعاً لمد الأحداث، فزمن القصة يستغرق فترة طويلة يقطع فيها ركب شباب الهلالية زمناً للوصول إلى بغداد والعودة ثم البحث عن حسنة، بينما يمتد الزمن المقابل فى سفر أبى زيد للبحث عن ابنه رزق والوصول إلى أرض زيد العجاج أبى الناعسة. ولا شك أن الرواة يعو تمامًا الفرق بين زمن القصة أو الحدث وبين زمن الرواية، وإن كانت الرواية التقليدية قد عمدت إلى تكرار الحدث الواحد داخل القصة وتكراره مع أكثر من شخصية ليزيد مستوى الترتيب الزمنى.

وعلى صعيد المكان هناك اختلاف بين الروايتين فى التعامل مع المكان فقد ساعد امتداد حيز السيرة ككل على امتداد الوطن العربى على تنويع الأماكن انطلاقاً من دوافع كل رواية. فالرواية التقليدية (بيلى أبو فهمى) تجعل مدينة الرياحين (مدينة نصر الطويرد) قريبة من الفيوم التى بها ماضى بن مقرب، بينما تجعلها الرواية المستحدثة (أحمد حواس) قريبة من مدينة دمشق الشام؛ بل إن الراوى يتحدث بلهجة شامية على لسان التجار والحلاق خليل الذى قابله رزق فى المدينة.

وتتفق الرواية التقليدية فى تنويعاتها فى ذكرها عدداً من الأماكن التابعة للبنية الثابتة للسيرة مثل تونس الخضرا، البحر، الفيوم، عابدلاس، مدينة النحاس، بغداد، أرض العراق، وتجعل الرواية حسنة تلتقى برزق الهلالى فى ذات المنطقة (الفيوم) التى يحكمها ماضى بن مقرب. أما الرواية الحديثة فإنها تنقل الأحداث القصيرة إلى بلاد الشام، وتنتهى قبل أن يصل الركب إلى بغداد فى سبيل الهدف الأساسى الذى خرج الركب من أجله.

ونحن نعلم أن المكان لا يعيش منعزلاً عن الشخصيات والأحداث فى الأدب السردى، وعدم النظر إليه ضمن علاقته بهما، يجعل من العسير فهم الدور الذى ينهض به داخل السرد. «ذلك أن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث هو ما يساعد على تشكيل المادة المكانية فى السرد، حيث المكان لا يتشكل إلا باختراق الشخصيات له، ومن ثم فليس هناك مكان محدد مسبقًا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التى تقوم بها الشخصيات، ومن الصفات التى تخصهم، وهذا الارتباط الإلزامى بين المكان والحدث والشخصية هو الذى يعطى السرد تماسكه وانسجامه، ويقرر الاتجاه الذى سيأخذه لتشييد مبناه»(٨).

(٨) المرجع السابق، ص٩٠.

لقد حشدت الرواية التقليدية عدداً كبيراً من الشخصيات وظهر بها شخصيات لم تظهر فى الرواية المستحدثة، أو لنقل أن الرواية المستحدثة أسقطت فيما أسقطت عدداً من الشخصيات، وهى شخصية أبى زيد والناعسة وأمها جلود الحى الحميرية وأخى الناعسة فاضل بن زيد العجاج، بالإضافة إلى اليهودى عابدلاس الذى اختطف حسنة والشيخ جاسر... إلخ. هذا كله فضلاً عن تغليب الرواية المستحدثة لقالب شعرى هو الزجل مما سيرد تفصيل الحديث عنه بعد قليل.



وبعد، ألا تحتاج بعد سرد كل هذه الاستنتاجات إلى ما يدعمها من شواهد تؤكد عليها من خلال المقارنة بين الروايتين من حيث الفروق اللغوية والفنية وغيرها؟

الافتتاحية:

تبدأ الرواية التقليدية بالصلاة على النبى، ثم تتبع ذلك بمدخل ملخص لربط القصة بالسيرة. وهذا القسم الافتتاحى النثرى أطول كثيراً منه فى الرواية الحديثة، بما يوحى بأن الشاعر التقليدى حريص على ربط القصة ببدن السيرة. «سبحان من جعل سيرة الأولين عبرة للناس الآخرين.. يقول الراوى عن عرب اسمهم عرب هلال... كانوا عرب مسميه.. وكانوا عرب حجازيه... وكانوا يكرموا الضيف ويحاربوا بالسيف... وسكنوا تحت الثرى يا حيف.. وسبحان من أفنى الخلق بعد وجودها... طبعاً هذه القصة بعد منتهاء قتل خليفة الزناتى... وطبعاً العرب قتلوا خليفة الزناتى وملكوا تونس من أربع تركان... وطابت لهم تونس الخضرا كما يطيب الزرع للضمام... الجازية طلبت أبو زيد قالت أنا عايزه تودينى لشكر الشريف بن هاشم بأرض بغداد... قال أبو زيد: يا جازية أنا كبرت فى السن.. ولا زمان الشيب يعود للصبا ولا اللبن الرايب يعود حليب...» (من رواية الشاعر بيلى أبو فهمى).

أما افتتاحية الرواية المستحدثة، فإنها تستغرق وقتاً أطول فى المدائح والمواويل، ثم يحاول الشاعر ربط القصة بالسيرة فيقول: «نتحدث إليكم فى هذه الليلة من ضمن سيرة بنى هلال عن قصة فرايحية بمناسبة الزواج... وهى زواج الأمير رزق بن الأمير أبو زيد الهلالى بحسنة بنت نصر الطويرد... كانوا بنى هلال رحلوا إلى تونس الخضرا... لما انتقل النجع من نجد وارتحل وصلوا العرب من دمشق إلى حلب... وكان الأمير أبو زيد فى ديوان أبو على... وكانت الجازية متزوجة من الشريف بن هاشم.. مروا على العراق خدوا الجازية من زوجها... وفى طريقهم إلى تونس سهروا الأمارة جميعاً فى ديوان أبو على... ولما وصل الأمير أبو زيد والأمر قد حصل». ثم تدخل الرواية فى قالب الشعر (الزجل) حيث يخرج رزق لصيد الغزال. (من رواية الشاعر أحمد حواس).

فالقصة فى الرواية المستحدثة تبدأ بتيمة أساسية هى تيمة الصيد المشهورة: البطل رزق يطارد غزالاً، فيضل عن صحبته ويجد نفسه فى بلد مجهول، حيث يمر بمغامرات عجيبة فى هذه المدينة بما يوحى بأن ارتباط القصة عضوياً بالسيرة ضعيف كما سبق أن أشرنا.

أما التيمة الرئيسية فى افتتاح الزواية التقليدية فهى أن شباب الهلالية يصرون على أن يصلوا بعمتهم الجازية إلى زوجها شكر الشريف بن هاشم، وذلك بعد أن استتب لهم الأمر فى تونس، بما يوحى بارتباط القصة عضوياً بالسيرة فى هذه الرواية.

مشاهد المعركة:

تصف لنا الرواية التقليدية مشهد المعركة التى دارت بين رزق الهلالى وماضى بن مقرب **(رواية الشاعر بيلى أبو فهمى)**

(١)

سلامه مع ماضى تقابلم سوا	**وقعم سوا والمنقذ الرحمن**
ساعات يبانوا للخلايق تشوفهم	**ساعات يتوهوا فى أوسع الوديان**
تلاتين مقلب قلبوها لبعضهم	**وكل مقلب يتعب الفرسان**
ماضى سحب حربه م السم شاربه	**ساقيها المعلم سم بالحيفان**
مكن على رزق عايز يناوله	**هيف سلامة مالقى لها مكان**
مكن على ماضى وراح مناوله	**طب انخمد ولا ودع الفرسان**
صرخ على الصفين شيلوا قتيلكم	**يا من بدا له ينزل الميدان**



ونصف لنا مشاهد الحرب بين نصر الطويرد وابنته حسنة بعد أن تخفت فى ثياب رزق الهلالى (**من رواية فتحى عوض**)

(٢)

سحب حربة نصر وأراد يضربه — هيف لها الفارس وهم وبان
وقال على مهلك وهات خلافها — لا حسن تقول خدنى وأنا نعسان
الثانية والثالثة الولد ما اعتنى بها — سحب له حربة سقاها المعلم سم بالحيفان
وجابوا على يمينه وأراد يقتله — الملك شاف موته محكم بالعجل ندمان
وقل، يا فارس أنا طنيبك — أنا أبقى نسيبك وحياة النبى العدنان

مشهد الحرب بين أبى زيد وعابدلاس (**من رواية الشاعر فتحى عوض**)

(٣)

سحب له نبله اللعين وجاله — نبلة معلم بسبع أوتار
وشد القوس وجنب الوتر — حدف الهلالى نجاه منها العلى الستار
قال يا يهودى النبلة دى ما هى نبلتك — أهى خدت خمسة من الكفار
وسحب له حربه الهلالى سلامه — حربه خفيفه واثقه المسمار
وقف على جوز الركاب وكبر — النصر منك يا رب يا ستار
قاصد على ضلعين خدله ثمانية — وقع اليهودى محدوف على الأحجار
فى وقعة المجوس الناعسة زغرتت — يسلم يمينك يا مكرم الخطار
طابت وطيبها الهلالى سلامه وقال — يا فاضل لتخت والدك بحياة النبى المختار

الرواية الحديثة:

مشهد حرب رزق الهلالى مع نصر الطويرد (**من رواية الشاعر أحمد حواس**)

(١)

هجم البطل على الخمسين فارس — سعدوا الخدم على حسنه مقايس
بسيف قوى كده يعنى كابس — خللى الجثث من سيفه مرميه
لما قتل ثلاثين وزياده — والباقى مشم وجريوا بياده
فزغردت وقالت له شهاده — إنك صحيح ابن الهلاليه
قالت خد جملى وروح — ياللى انته وجهك نوره بيلمع
دا أنا لما شفتك بافرح — يالله بينا على نجع الهلالية
يكتب كتابى بنفس الموكب — والدخلة برده الليلة دهيه
مسك البطل فى الجمل الغالى — وقال يا حسنة أنا ارتاح بالى
ومادمتى جيتى بقيتى حلالى — ودى حقى أنا ووصل ليه

من رواية الشاعر فتحى سليمان

(٢)

سمع الأمير صهيل الشجعان ركب الولد ظهر الحصان
وهجم على الأخصام فى أمان جات لى عرب الهلاليه
أبوها حضر بالشجعان وهجم كل الشبان
يا عرب يا هلاليل يا شجعان تخدوا غصبى بيه
هجمت حسنة بجهد جهود شالت أبوها على الزنود
يا بويا لا دعيتك مفقود لازم تناسب الهلالية
قلل يا بنتى فين القاضى ها بلغك كل المرادى

من رواية الشاعر فتحى سليمان

(٣)

هجم عليه ماضى بالسيف بلا مهل حوافر خيولهم طحنت الصوان
يا ليل وحا والطبل نقر من الضحا كبار اللحى شهدم على الميدان
يا ليل وحا الخيل يكحلوا بالدما ريق لما يجرى على الشفتان
السيف غنى يومها قد عاد له رنه واللى تأنى راح ذليل حيران
ماضى ضرب الأمير، ليته ما ضرب مضيع لها الفارس المنصان
مضيع لها رزق الهلالى سلامه هات لى بدالها من قبل ما تنهان
قال لو على مهلك جافوك الليالى قليل إن بقيت ترجع إلى الأوطان
نظر لها ماضى لقاها محكمه يا بن سلامة يا بنى أنا غلطان
ضربه بالسيف طب ع الثرى دمه جرى يشبه الخلجان

إنه فضلاً عن الاختلافات فى الشكل الشعرى بين الروايتين إذ يغلب القصيد على الرواية التقليدية، بينما يغلب الزجل على الرواية الحديثة مما سنتناوله بعد قليل، فإن مشهد الحرب فى الرواية التقليدية يأخذ نمطاً مشتركاً هو:

١ ـ لقاء التهديد والوعيد بين البطلين.
٢ ـ النزول للقتال.
٣ ـ وصف عام للقتال.
٤ ـ إشارة إلى أيام الحرب (عدد الأيام).
٥ ـ الغريم يضرب ثلاث ضربات ضد البطل.
٦ ـ البطل المنتصر يتحدى الغريم أن يتحمل ضربة واحدة.
٧ ـ الغريم يجندل الخصم بضربة واحدة.
٨ ـ زغاريد الفرح من النساء.
٩ ـ هروب قوات الغريم.



فالشاعر يصف لحظة مواجهة بطلي القصة رزق الهلالي وماضي بن مقرب فيقول: إن البطلين التحما عدة أيام فى نزال ومبارزة وأشرفا على الموت، حيث انقلب اصفرار الشمس إلى إحمرار وقد ارتفع الغبار وغاب العقل كأن المتحاربين قد سكرا بخمر معتقة من قوة الكر والفر.

بينما تقتصر الرواية المستحدثة على:

١ ـ التهديد والوعيد. ٢ ـ هجوم البطل على الخصم.

٣ ـ وصف قصير للقتال. ٤ ـ الغريم يفشل فى الإيقاع بالبطل.

٥ ـ البطل يجندل الخصم.

ولنحاول أن نكمل الصورة من خلال المقارنة بين مشاهد الوصف.

مشاهد الوصف:

تصف لنا الرواية التقليدية جمال حسنة **(الشاعر بيلى أبو فهمى)**

يا دكان الأسطى خليلى — يا دكان افتح ولاقينى
يا دكان زعلان ليه — من النهود اللى عليه
يا دكان لاهدك وابنيك — واعمل ترابك كحل لعينيه
يا دكان أنا ليه راس — يمامه صغيريه
يا دكان أنا ليه شعرى — طويل قوى لخلاخيل رجليه (قصيد)
يا دكان أنا ليه حوامسى — زى خاتم سليمان يا عينيه
يا دكان أنا ليه شفايفى — فى الحمار أهى مرجانية

بينما تصف الرواية الحديثة **(الشاعر أحمد حواس)**

حسنة الجميلة جات ع الباب غنت — كل الجنود والخلق استنت
م الأمل والقاعده ظنت — والحلوه بدأت فى الأغنية
يا دكان الأسطى خليلى — يا دكان افتح ورينى
إذا كان فيك ونادينى — راح أنورك أنا بالقناديل
يا دكان ما ترد عليه (زجل)
يا دكان رد وكلمنى — وقل لى نور عينى مخاصمنى
وأنا اعمل إيه علشان يكرمنى — مادام القلوب مكويه
يا دكان يا أغلى الدكاكينى — باللى انته فيك أغلى محبينى
هات الطبيب علشان يداوينى — دا انا يا طبيب محتاج مداويه
يا حبيب انظر إلى شعرى — تلاتين جديله نازلين حواليه
أما الجبين كالبدر العالى — فى جبينى نور بيلالى
وشوف العيون وحواجبى — حتى العيون مكحوله طبيعية
والورد على الخدين بقى أحمر — زاد الجمال وحلاوة المنظر
وعنقى كوز فضه وعنبر — أما الشفايف خاتم سليمانيه



إننا نكاد نكتشف أن القافية فى الروايتين واحدة، ولكن الرواية التقليدية صيغت فى قالب القصيد، بينما صيغت الرواية المستحدثة فى قالب الزجل الرباعى الشطرات، ناهيك عن اللغة التى صيغت بها شطرات الزجل.

أما **خاتمة** القصة فإنها تختلف فى كل رواية، فمع أن الروايتين كلتيهما التقليدية والمستحدثة قد انتهت بزواج رزق الهلالى بحسنة بنت نصر الطويرد إلا أن الرواية المستحدثة توقفت عندما استطاع رزق الانتصار فى حربه مع أبيها، ولم تكمل الرواية استمرار رزق مع الركب الهلالى للوصول بعمته الجازية إلى بلاد شكر الشريف بن هاشم كما حدث فى الرواية التقليدية، الأمر الذى يرجح تقلص هذه الرواية وانفصالها من جسم السيرة، ولهذا أسبابه التى نناقشها فيما يلى.

الرواية التقليدية والصيغ الشفاهية:

إن القصة فى الرواية التقليدية تحكى فى قصائد ذات قواف مختلفة، وذلك ناتج على ما يبدو من اعتمادها على حصيلة من الصيغ الشفاهية (Formulas) التى تتوالد فى الأداء بسبب اعتماد الشاعر على الحفظ الشفاهى استماعاً، وناتج كذلك عن طريقة تعلمه كشاعر تقليدى نشأ على طريقة التلمذة علىّ يد أبيه أو عمه أو أحد أقاريه من الشعراء. وقد توفر هذا الأمر للشاعرين الأميين اللذين جمعت منهما القصة. لقد كتب ألبرت لورد Albert Lord فى مقال له بعنوان «الكلام المسموع والكلام المرئى» مبيناً الفروق بين الحصيلة الأدبية التى تتكون لدى الرواة الذين اعتادوا الحفظ وفق التقاليد الشفاهية وكونوا حصيلتهم عن طريق السماع، وبين أولئك الذين كونوها عن طريق الكتابة أى التى تنتقل إليهم عن طريق العين(٩). وقد لاحظنا ذلك من خلال بعض النصوص التى أوردناها فى معرض المقارنة بين مشاهد الحرب والوصف فيما سبق.



(٩) Albert B. Lord, **Epic singers and oral tradition,** Cornell University Press, 1991, pp. 22-23.

إن المدونات الشائعة لقصص السيرة الهلالية تقوم فى أساسها على نظام القصيد التى تتكون من مجموعة أبيات من الشعر ذات قافية واحدة على النحو التالى:

.... أ	.... أ
....	.... أ
....	.... أ

وقد تتكرر قافية واحدة فى بعض قصائد القصة، ولكن الأمر الأكثر شيوعاً هو أن القصة الواحدة تنتقل بين عدة قواف. فقد تبدأ القصة بقافية الباء ثم تنتقل إلى الراء ثم النون وهكذا، بحيث تضم القصة الواحدة عدداً من القصائد ذات القوافى المختلفة. والشعراء التقليديون يطلقون على قافية البيت: «تمشى على الحرف» أو «قفلة البيت الواحد». وهذا التكوين للقصائد يلفت نظرنا إلى أن الرواية التقليدية التى يغلب عليها استخدام الصيغ والتعبيرات الجاهزة، وهى السمة التى تعد من أهم المظاهر الأسلوبية للرواية الشفاهية هى التى تعين الرواة فى حفظهم. فليس على الشاعر فى كل مرة أن يجتهد فى الاهتداء إلى الجديد منها، بل المهم فى روايته ليس التنويع فى التعبير اللفظى، وإنما على العكس تكراره. ويبدو لنا ذلك من مراجعتنا لمشاهد الحرب التى أوردناها فى الرواية التقليدية والتى يصور الشاعر وقائعها فى قوالب:

تلاتين مقلب قلبوهم لبعضهم

أو **تلاتين مقلب فى الحرب قلبوها لبعضهم**

وكــل مقلــب يتعــب العــريــان
وكــل مــقلــب يتعـب الشــجعـان

....

أول يـوم وتـانـى يـوم وتـالـت يـوم انتهـى
رابع يـوم وخامـس يـوم العقل منهـم تـاه

....

خامس يوم وساتت يوم وسابع انقضى
قعـدم عشـرين يـوم والعقـل منهـم تـاه

والشاعر يستطيع أن يحل القوالب التالية لكى يغير القافية:

والعقـل منــه راح والعقـل مـن راسـه تـاه
والعقـل منه طــار والعقل من دماغه تـاه
والعقل منـه احتـار والعقل راح من المطـرح
والعقــل منــه هـام و العقل راح مـن حماه
العقل اختلط بجنـان العقـل منـه غـايـب

ومثال آخر:

نـزلـم سـويه والسـيوف ماضيـة
والنـار قويـة واللـه زادت ولهـان
ساعة يبانـوا للخلايـق تشـوفهـم
وساعة يزوغم فـى أوسـع الوديـان

أو فى وصف الحربة:

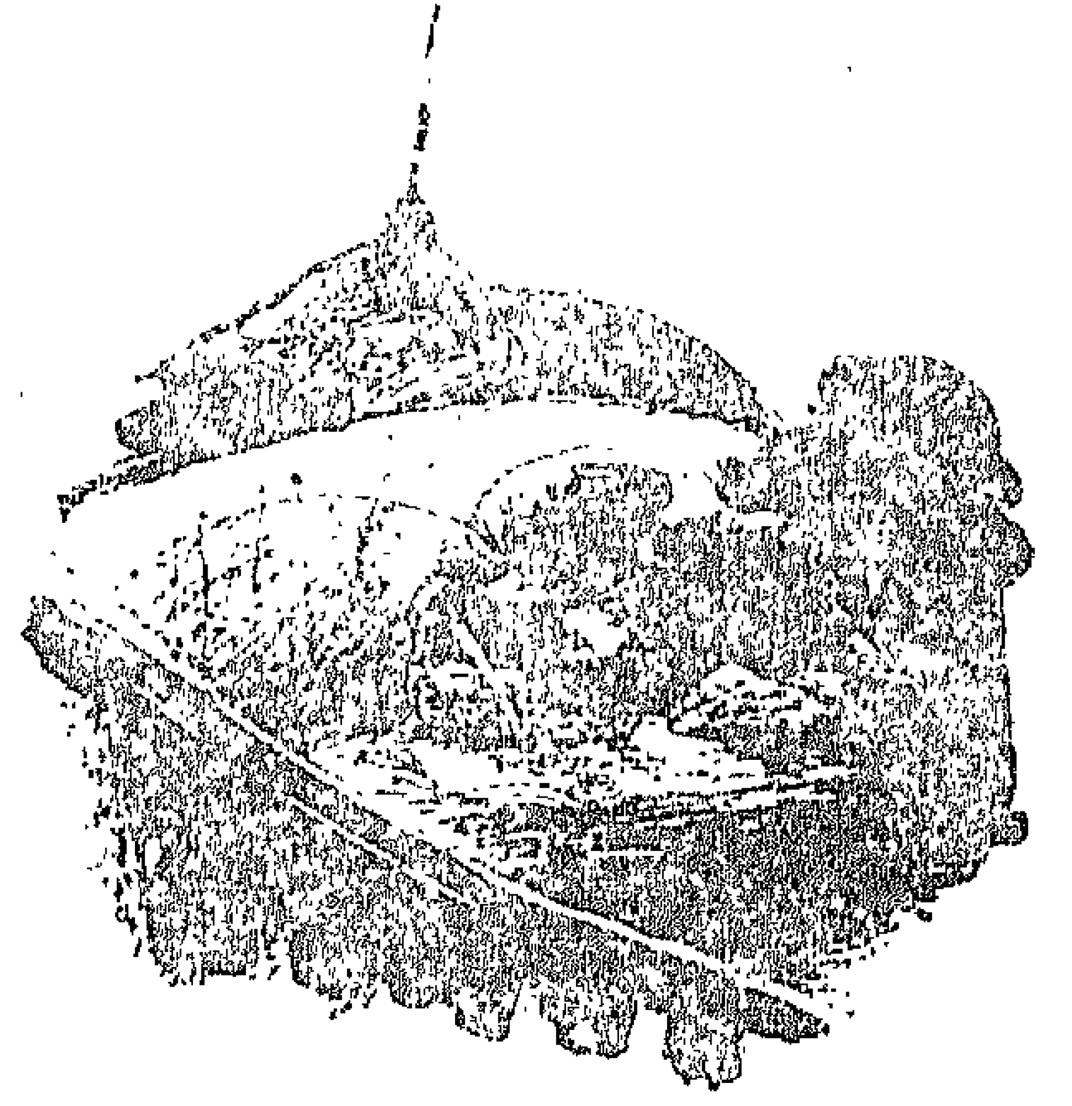
حربة ساقيها المعلم من سم العقارب
ساقيـهـا المعلـم سـم بالحيـفـان
ساقيهـا المعلـم مـن سـم نـاقـع(١٠)

وعلى العكس من القوالب الصيغية فى الرواية التقليدية التى تكون شعر القصيد، فإن الرواية المستحدثة قد أدخلت شكلاً شعرياً جديداً هو الزجل المربع الشطرات واستغنت على ما يبدو عن القصائد إلا فيما ندر. فالنماذج الزجلية العديدة التى أوردناها، تقوم فى أغلبها على مربع من أربع شطرات تتفق بينها قافية الشطرات الثلاث الأولى بينما تأتى الرابعة مختلفة:

أ........................	أ........................
أ........................	ب........................
ج........................	ج........................
ج........................	د........................

(١٠) للمزيد من النماذج من قصص أخرى للرواية التقليدية راجع:
Dwight F. Reynolds, **heroic poets, poetic heroes, composition and performance in an Arabic epic tradition of northern Egypt**; University of Pennsylvania 1991 UMI Dissertation information service, 1992, 289-302.

وانظر أيضاً:
Connelly Bridget, The Oral formulaic of Sirat Bani Hilal, Diss University of California Berkeley, 1974.



ومن النماذج التى نسوقها مثالاً من القصة ما اختتم به الشاعر **فتحى سليمان** روايته حيث يقول:

ابن سلامة غنى وقال ... سبحان من يعلم بالحال
يا رب انته كريم متعال ... أنت الذى علام بيه
تعا يا صقر خد الجوابات ... اطلع وسافر أوعى تبات
روح بالعجل قول الحكايات ... على اللى جرا للهلاليه
لما تروح الجبل الأخضر ... تلاقى الفوارس والعسكر
كل فارس يماثل عنتر ... مالى شباب الهلالية
أخد الجواب العبد وسار ... راح للعرب فى طلوع النهار
نظرته الجازية أم الأنوار ... إيه يا عبيدى الحبشيه ؟
تعا يا صقر سيدك راح فين ؟ ... ابن سلامه أمال هوه فين ؟
اللى عليه قصدى والعين ... قال عشق له بنيه
عشق بنت من الرياحين ... وأهلها ناس باتعين
هجموا عليه فى البساتين ... وأنا جاى أقول للهلاليه

ونحن نلاحظ أن الزجل لا يقوم على الصيغ، لأنه يقوم على توالى الصور مما يدعونا إلى التأكيد على اعتبار الصيغة Formula والموضوع الأساسى أو التيمة theme بمثابة محكين رئيسيين للدلالة على تمايز الحصيلة بين الرواة التقليدين وبين الرواة المحدثين. والشعراء التقليديون لا يعتمدون فقط على ترديد الصيغ، بل يميلون إلى تنويعها بواسطة استبدال ألفاظ الصيغ المتوارثة كما رأينا فى النماذج السابقة. وهو ما يساعد عليه نظام التلمذة الذى كان سائداً حيث كان الشاعر المبتدئ يستمر برفقة شاعر أكبر منه سناً لعدة سنوات «يشيل عنه»، بينما اختلف الأمر مع الشعراء المحدثين المتعلمين الذين يعتمدون على المدونات لقدرتهم على معرفة القراءة والكتابة من ناحية، ولرغبتهم فى إعداد أشرطة للتسجيل الصوتى من ناحية أخرى.. ومن الملاحظ أن هؤلاء الشعراء لا يعتمدون كثيراً فى تلمذتهم على الشعراء الكبار، فتلمذتهم ليست بنفس الدرجة مما يظهر جلياً أثر المدونات أو أسلوب إعادة الإنتاج فى رواياتهم مما يدخل فى عقل الشاعر مفهوم النص بصفته متحكماً فى السرد، وبذلك فإنه يتدخل بالسلب فى عملية الإنشاد الشفاهى[11]. ويصف لنا **فولى** (Foly) نقلاً عن **لورد** فى معرض حديثه عما حدث لدى صغار السن من رواة الملاحم اليوغوسلافيين قوله «... ومع ذلك فعندما تدخل الكتابة فى الصورة، فإن الطرق التقليدية لتأليف الملحمة الشفاهية مثل الصيغة والفكرة، والتنميط القصصى، تفقد كلها سبب وجودها. والنص الثابت نفسه إذا أتيح للحفظ بالنسبة لمغنى الملاحم الصغار، فإنه يؤرخ لموت التقاليد الشفاهية. وفى هذه الحالة، فإن التأليف يصبح مركزاً على نموذج خاص، وهو نموذج يرتبط بالذاكرة، وعلى تعدد الأشكال التى تجعل التقاليد تتهاوى... إن التقاليد الشفاهية لا تتحول أو تتبدل إلى تقاليد كتابية للملحمة، ولكنها تتزحزح شيئاً فشيئاً إلى المؤخرة، حتى يحكم عليها بالاختفاء (أى تختفى تماماً)[12]».

الرواية المستحدثة وإعادة الإنتاج:

يدلنا تقلص النص المستحدث على أن تدخلات الشعراء المحدثين فى رواية القصة بمثابة إعادة إنتاج رواية تتناسب مع الظروف الجديدة التى استحدثت بعد أن أصبح الجمهور

(١١) راجع تفصيلاً لذلك عند:
محمد حافظ دياب، إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، ج١، مرجع سابق، ص٣٢٥-٣٢٦.

(١٢) John Miles Foley, **Oral tradition literature**, Slavic publishers, Inc, 1981, p. 41.

أكثر وعياً وتعليماً، فقد لجأ معظمهم إلى تقسيم القصة إلى عدة أقسام أو ألحان وعدة قواف غريبة الشكل. وأدخلوا إليها الموال والزجل بصورة مكثفة؛ بل إنهم صاغوا الكلام النثرى فى أسجاع يجارون فيها الرواية المدونة فى القسم النثرى إلا أن صياغتهم جاءت ركيكة مبتذلة. ومن ذلك المثال التالى:

قال الراوى يا سادة يا كرام... اللهم صلى وسلم وبارك على سيد الأنام... نعود بحضراتكم إلى المعنى والكلام... عندما تمكن الأمير رزق البطل العجيب... من معرفة السر والترتيب... زاد فى قلبه النيران واللهيب... ودنه فى موقف عصيب... يرجع كلامنا لأجمل إنسانه... اللى كانت دموعها غرقانه... وأبوها حلف عليها برينا ومولانا... عمرها ما تشوف السعادة ولا الحنان... فقاعده زعلانه فى قصرها... وفى أحسن مكانه إنما هيه قهرانه... (لاحظ الألفاظ مثل قهرانه والفرشة اللينة الطرية) مش مهم العز اللى هيه عايشه فيه... المهم الحياة يكون شكلها إيه... يرجع كلامنا الصبيه... كانت واقفه مستنيه... وصفقت يا جنود وين الموكب... لبست فستان من أجمل الفساتين (**من رواية الشاعر أحمد حواس**)

لعلنا نلاحظ فى الرواية المستحدثة زيادة الجوانب الوصفية الفكاهية فى وصف الطعام وطريقة الأكل مما يبين فى نصوص هذه الرواية.

لقد كتب **ألبرد لورد** «إن هناك علامات وشواهد فى النصوص ذاتها تشير إلى حقيقة أنها ذات أصل كتابى أو محفوظة عنه، وليست شفاهية خالصة، ففى التقاليد الكتابية الكاملة التطور فى عالم الأدب، فإن الصيغ لا تكون موجودة إذ لا حاجة لها. وقد يكون هناك العبارات المكررة، ولكنها لا ترد إلا قليلاً. وهكذا فإن الطرز الأساسية الكامنة خلف الصيغ تتغير، والأبيات تكون فريدة، أو إنها تستهدف ذلك[١٣]».

وهناك درجات عديدة للعلاقة مع النص الثابت، ففى أحد أطراف التدريج، وفى أعلى نقطة منه، تأتى الأغنية المستقلة عن النص المدون. وفى أحسن أقسامه تأتى الأغنية ذات التقاليد الشفاهية النقية، وتعظم قيمة هذه الأغنية بصورة أكبر لأنها تكون نادرة. أما فى الطرف الآخر من التدريج، فإننا نجد الأغانى المحفوظة عن النص الثابت المطبوع. وقد لاحظنا بعض المستويات بين هذين الطرفين. ولا تستطيع النصوص المحفوظة عن ظهر قلب أن تدلنا على التقاليد النقية أكثر مما يدلنا عليه النص المدون ذاته التى هى نسخة منه.. ويستطيع الباحثون عن طريق الرواة، وعن طريق الأغانى التى تأثرت بالنصوص المطبوعة، أن يعرفوا الكثير عن التقاليد التى تعرضت للمتغيرات الثقافية فى المجتمع التقليدى، وذلك على الرغم من حفظ الرواة لهذه النصوص عن ظهر قلب[١٤]».

إن القصة فى الرواية الحديثة تظهر فى صورة مختصرة أو ملخصة. لقد لجأ بعض الشعراء فى رواياتهم الحديثة إلى مؤلف يعيد تأليف القصة لهم، وهناك أسباب كثيرة وراء لجوء الشعراء المحدثين إلى تلخيص القصة وهى:

١ - شهرة هؤلاء الشعراء وقبول الجمهور لهذا التلخيص الذى تعوضه الفرقة الموسيقية.

٢ - إنتاج أشرطة للتسجيل بما يعد مبرراً لتقليص القصة.

٣ - تدخل الشعراء فى حبكة القصة.

٤ - ترقيع القصة بأحداث بين قصص أخرى.

٥ - لجوء بعض الشعراء إلى مؤلفين يعيدون كتابة القصة لهم بما يسهم فى تلخيص الرواية.

(١٣) Albert B., Lord, **The Singer of Tales**, Harvard University press, Cambridge Massachusetts, 1964, p. 183.

(١٤) Albert B. lord, **Epic singers and oral tradition: the influence of a fixed text**, Cornell University press, 1991, p. 85.

ولكن لماذا يلجأ الشعراء إلى مؤلف يعيد تأليف القصة لهم؟.

لأن مدة الغناء فى الليلة الواحدة فى الرواية الحديثة لم تعد تتحمل غناء القصة كاملة كما وردت بالديوان أو فى الرواية التقليدية. فالمؤلف يلجأ إلى ضغط القصة ويعيد تركيبها لكى يحافظ على مضمونها وأحداثها الرئيسية أى بتعبير أحد الشعراء «يعصرها وينزل الزيد بتاعها».

تداخل الأشكال الأدبية:

يتداخل النثر والشعر فى الروايتين كليهما ويتبدى ظهور النثر فى الحوار والسرد وفى التعليقات التى تشرح وتفسر. بينما يظهر الشعر فى مناجاة النفس والحوار ومشاهد الحرب والوصف بصفة خاصة. وقد لاحظنا أن الرواية المستحدثة قد سادها قالب الزجل، وهو قالب جديد استحدثه الشعراء الفرادى أو التجاريون (شعراء الفرقة الموسيقية). وهذا التنوع فى استخدام الأنواع الأدبية قد يكون أمراً عادياً عند بعض الشعراء التقليديين، فقد يغنى أحدهم الموال بين النثر المسجوع وبداية الشعر (القصيد). والموال يستخدم فى هذه الحالة للتعبير عن فكرة الشكوى، وغالباً ما يأتى بعد القسم النثرى وقبل القصيد فى الرواية التقليدية، بينما يمثل محطات للفصل بين النثر والزجل فى الرواية المستحدثة.



ومع اشتراك الروايتين فى خاصية تداخل الأشكال الأدبية، إلا إننا نلاحظ أن لكل منهما بعض التمايز. فالرواية التقليدية للقصة تبدأ بقسم نثرى كما لا حظنا (انظر تجريد القصة)، ثم يعقبه موال ثم يأتى القسم الشعرى فى قالب القصيد، وهكذا يتكرر هذا التقسيم:

١ ـ قسم نثرى (سردى).

٢ ـ موال.

٣ ـ قصيد........... وهكذا.

بينما تبدأ الرواية الحديثة بمقدمة مدائحية قصصية، يعقبها موال، ثم مدخل لربط القصة بالسيرة، ثم يأتى الشعر فى قالب الزجل:

١ ـ قسم نثرى (مسجوع).

٢ ـ موال.

٣ ـ زجل.

ولقد رأى بعض الباحثين أن: شكل الموال هو ما يميز مدرسة الدلتا، ومن هؤلاء **عبدالرحمن الأبنودى** الذى يرى أن إبداع شعراء الدلتا لا يرقى من الناحية الفنية إلى مستوى إبداع شعراء الصعيد. ويسوق **الأبنودى** بعض الأمثلة التى تؤيد رأيه، حيث يرى أن الموال كقالب أدبى يعجز عن تقديم السيرة من الناحية الفنية، لأنها فى الأداء الحى تقوم على تراطم القوافى، كما أنها فى النصوص المدونة تتشكل فى قالب القصيد المطعم بالنثر المسجوع، ومن ثم صعب على شعراء الدلتا أن يقطعوا شوطاً كبيراً فى صياغة السيرة الهلالية، ولم تزد ثروة أنواع الرواة فى رأيه عن بضع قصص منها(١٥).

وإذا كان **الأبنودى** محقاً فيما ذهب إليه من حيث أن رواة السيرة فى الدلتا، وبخاصة شعراء الرواية الحديثة لم يزل محفوظ بعضهم عن بضع قصص من السيرة، وأن الموال كقالب أدبى يعجز عن تقديم السيرة من الناحية الفنية، فإننا لا نؤيده فى قوله أن تقديم السيرة فى الدلتا غلب عليه شكل الموال وفقاً للأدلة الميدانية التى سقناها آنفاً.

أما الباحث الأمريكى **دوايت رينولدز** Dwight Reynolds، فقد كان على وعى بالتمييز بين أسلوبين من أساليب رواية السيرة فى الدلتا أحدهما: لدى الشعراء التقليديين ذوى

(١٥) عبدالرحمن الأبنودى، **السيرة الشعبية بين الشاعر والراوى**. ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبى، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، الدوحة، قطر، ١٩٨٤، ص ص١٨٠-١٨١.

الأصول الغجرية ومثل لهم بشعراء (البكاتوش - مركز دسوق - كفر الشيخ)، وثانيهما: يمثل رواية الشعراء الفرادى أو من أسماهم الشعراء التجاريين من النجوم الذين كونوا أسلوباً جديداً خرج على التقاليد القديمة، وصاغوا السيرة فى قوالب زجلية، واستخدموا فرقة موسيقية تشبه التخت العربى، ومثل لهؤلاء بالشاعر **سيد حواس**. وفطن **رينولدز** إلى أن العمود الفقرى للسيرة فى الرواية التقليدية يبنى على القصيد أو الشعر المقفى والنثر المسجوع (كلام الراوى)، بينما يستخدم الموال، وأغانى المديح كأشكال معاونة للرواة أثناء الأداء. وقد قسم هذه الأجناس إلى قسمين:

(أ) **أجناس نصية**: مديح - موال - سيرة (القصة).

(ب) **أجناس غير نصية**: حتت بلدى.

ويرصد لنا تعاقبها فى الأداء على النحو التالى:

- قسم متكلم (نثر مسجوع - موقف الأزمات العاطفية).
- الصلاة على النبى.
- موسيقى.
- قسم مغنى: (مديح النبى - مواقف عاطفية - الشكوى - قص السيرة)(١٦).

وفى دراسته: (إبداعية الأداء) (١٩٩٦)، يقسم الدكتور **حافظ دياب** أسلوب الأداء فى السيرة المروية فى الدلتا إلى ثلاثة أساليب، أولهما: تقديمها فى شكل الموال الذى يجنح المؤدون إلى تنويعه ما بين الأخضر الذى يستوعب مواقف الحب، والأحمر الذى يستوعب مواقف الحرب والنزال، والأبيض فى أشكال متنوعة منها الأعرج والمزهر وغيرها. وثانيها: الأسلوب المدون الذى يقوم على تقديم السيرة فى شكل القصيد العربية القديمة التى يقطعها بعض السرد النثرى المسجوع. وثالثها: أسلوب الهجين الذى يقوم على تقديم السيرة فى شكل الشعر الحر، حيث يستقل كل بيت بقوافيه على حده، ويطول أو يقصر حسب الحال ولضرورات المعنى(١٧). ويضيف الدكتور **دياب** بأن المؤدين غالبًا ما يلجأون فى هذا الأسلوب إلى تطعيم رواياتهم بمقطوعات دارجة أو جمل غنائية، أو بالزجل الذى يعتمد على صيغ تقليدية، لكنها عادة تأتى فى أشطر قصيرة، وهى أقرب إلى الترقيع منه إلى التضمين(١٨).

ونستطيع من خلال النصوص الميدانية التى سبق أن أوردنا نماذج منها أن نذهب إلى أن الموال - على الرغم من استخدامه من قبل الرواة - ليس الشكل الشعبى الأساسى الذى تصاغ فيه أحداث السيرة، ولا يرتكز النص السردى عليه، بل إنه شكل تطعم به بنية النص السردى، وقد وظف للتعبير عن مواقف الشخصيات النفسية، عن الشكوى، لوعة الحب، الغزل، وغيرها من المواقف. والموال يستخدم على سبيل التطريز والزخرفة، وعلى سبيل الاستشهاد، وهذا ما يؤيد ما نذهب إليه من وجود التشابه بين رواية السيرة فى الرواية المستحدثة مع نوع آخر هو غناء القصص الغنائى الدينى لدى المنشدين الصييتة من حيث تطعيم النص الزجلى بالموال. بما يدعونا إلى التفكير فى المصادر التى استقى منها شعراء هذه الرواية شعرهم وجانسوا بينها وبين فنون الإنشاد الدينى، فضلاً عن انتقال أصول الغناء وفنية أداء السيرة من رواتها الجوالين إلى المنشدين عازفى الفيولين. ويبقى أن هذا الانتقال كان منحى مهماً لأداء رواية السيرة فى مدرسة الوجه البحرى على حد قول محمد عمران.

فالنص الشعرى لم ينأ عن تأثير هذه المزاوجة بين طريقتى الأداء فالمنشدين الشعراء بصمات واضحة فيما لحق بشعر السيرة بعد أن دخلت إلى عالمهم الغنائى. ولعل أبرز الشواهد على ذلك تلك المقاطع الشعرية التى تتخلل أجزاء النصوص التى يحفظونها(١٩).

(١٦) Dwight F. Reynolds. **Ibid.**, pp. 389-390+418-420.

(١٧) د. محمد حافظ دياب، إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية، ج١، **مرجع سابق**، ص ص٢٨٩-٢٩١.

(١٨) **المرجع نفسه**، ص ص٢٩١-٢٩٢.

(١٩) محمد عمران، **موسيقا السيرة الهلالية**، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص١٠٢.

وتمثل هذا التأثير كما يلخصه محمد عمران فى:

١ ـ المداخل المدائحية بقصة من القصص الدينى.

٢ ـ الاستشهاد بآيات قرآنية لا توجد فى متن السيرة عند شاعر الربابة الجوال، لكنها من خصائص الأداء الغنائى القصصى عند المنشد «الصبييت» انتقلت إلى دائرة السيرة بواسطة المنشدين.

٣ ـ التغير الذى طرأ على شكل الأداء بعد أن دخلت السيرة إلى مجال منشدى الغيولين، فقد قسمت وحدة الأداء إلى أقسام ثلاثة على غرار التقسيم المعمول به فى أداء القص الدينى الشعبى. وعلى ذلك تخلق للموال قسم فى أداء السيرة يتكرر من حين إلى حين آخر متخللاً قسمى «السرد» والغناء والموزون الموقع»[٢٠].

ويؤكد لنا دوايت رينولدز على أن هناك شيئًا من التشابه من حيث الشكل العام بين سيد حواس وبين المنشدين الصبيتة، ويذهب إلى أن حواس بتاع الطربوش قد نمط أداءه على شاكلة المنشدين الصبيتة «بتوع العمة» الذين يمثلون دوراً قوياً فى الثقافة الشعبية المصرية عن طريق حفظهم للمادة الدينية ذات القيمة المعتبرة فى نفوس عامة المصريين[٢١]. ولو أننا لا نستطيع أن نقطع على وجه الدقة بتأثر سيد حواس بالمنشدين الصبيتة، أو أنه نمط أداءه على طريقة المنشدين، بل يمكننا أن نذهب إلى أن العكس هو الصحيح، حيث إن عدداً من هؤلاء المنشدين قد نمط أداءه على طريقة سيد حواس وهو الأسبق زمنيًا، كما أن السيرة التى يرويها أسبق زمنياً فى روايتها عن هذا القص الأحدث تاريخياً[٢٢].

وقد سبقه عبدالرحمن الأبنودى إلى القول «إن المنشدين المشايخ هم الذين ابتدعو إنشاد السير خارج جماعات الغجر... هم الحاج صيام وهم الشيخ محمد الطباخ أساتذة جابر أبو حسين. وما زال معظم رواة السيرة فى دلتا النيل يلبسون الجبة والعمامة. أو كما يفعل السيد حواس حين يستبدل بالعمامة الطربوش التركى مقلداً حكواتى الشام»[٢٣].

وماذا عن لغة الروايتين؟

فى معرض تمييزه بين لغة روايات السيرة الموروثة وبين لغة الرواية المستحدثة يقول عبدالرحمن الأبنودى: «اللغة الأولى هى لغة روايات الغجر. وهى لغة خفيفة طيارة موحية، تمكن من بروز الشعر وإعطائه الصدارة. وهى لغة الرواية الشفاهية المورثة التى تقلبت بين التسلم والتسليم، وعاشت فى قلب أسر الغجر على أفواههم وربابات‌هم زمناً طويلاً، ودارت مع شعرائهم ورواتهم سوامر وموالد ومقاهى وأسواقًا وبلداناً. تغنوا بها فى قطارات السكك الحديدية، وأجران الغلال، وعلى أبواب الدوار، فى أحواش العمد، أى باختصار، اللغة القادمة من أزمنة بعيدة عبر تاريخ الفقراء، شعراء كانوا أو جمهوراً. وهى لغة محاربة بقدر ما هى لغة غزلية ووصفية، وأبداً حية خضراء، تدب على الأرض فى رشاقة فتحيل العالم إلى سحر» ... ويستطرد قائلاً: «هذه هى لغة الغجر، إنهم أميون مهانون فى مجتمعهم ومحتقرون يعيشون على هامش الحياة، وهوامش المدن والقرى، لا يكتسبون شرعية الحياة، ولا بعض الاحترام الاجتماعى إلا باحتكارهم فن السيرة (تاريخ العرب) فاللغة بسيطة متواضعة[٢٤]».

ونحن نستطيع التحقق من جل ما رآه الأبنودى من خلال النماذج النصية التى أوردناها فيما سبق فلغة الرواية التقليدية نضرة مشحونة بالحياة. أما لغة الرواية المستحدثة، فإنها على ما يقول: «فصحى ركيكة تقترب إلى حد بعيد من ركاكة كتاب السيرة المدونة، وتزيد عليها لحناً. وهذه اللغة لا يعرفها الغجر، إنما يعرفها ويتعامل بها منشدو القصائد الدينية الذين اتجهوا للتغنى بالسيرة»[٢٥].

(٢٠) **المرجع نفسه**، ص ص١٠١-١٠٤.

(٢١) Dwight Renolds, **Ibid.** pp. 172-174.

(٢٢) راجع ذلك بالتفصيل عند: إبراهيم عبدالحافظ، **ملامح التغير فى القصص الشعبى الغنائى**، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، جامعة القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص ص١٦٧-١٧٠.

(٢٣) عبدالرحمن الأبنودى، **مرجع سابق**، ص١٩٣.

(٢٤) عبدالرحمن الأبنودى، **مرجع سابق**، ص١٩٠.

(٢٥) عبدالرحمن الأبنودى، **مرجع سابق**، ص١٩٣.



ومن النماذج التى نسوقها للحكم على لغة الرواية الحديثة المقتطف التالى من رواية الشاعر **أحمد حواس** للقصة فى قالب الزجل، بما يؤكد لنا أمرين وهما: أن النص إعادة إنتاج لنص أسبق عليه، وأن لغته لا ترقى إلى مستوى النص التقليدى عند شاعر مثل **البيلى أبو فهمى.**

يقول نص الشاعر **أحمد حواس:**

ولما شاف وجهها يتبسم	خدو الحماس بسيفه تقدم
العبد كان ورا سيده بيفهم	راح ملكه من ديل الجلابية
قام قال له سيبنى يا عبد سيبنى	أصل الجمال جمالها طالبنى
ودى يعنى جات على الباب تطالبنى	وانا مش حيطه مبنيه
دى خصوصى حب ودعتنى حبيبها	وانا اللى جاى فى الأصل طالبها
ما دام الظروف جايه كده من بابها	يا عبد سيبنى بلاش جنونيه
لازم بسيفى أروح واجيبها	ولو حيجوا جميع قرايبها
وانا لو هاموت هنا بسببها	أموت بطل ولا أتمشى هفيه
وقد خرج ابن رئيس جعفر	راح إنما فى إيده الخنجر
باب خليل بالسيف انكسر	والمرايا راحت مرميه

إن ضعف المستوى اللغوى للرواية الحديثة يعوض عن طريق عدد من الممارسات الأخرى التى أدخلها الشعراء كنوع من التجديد فى رواية السيرة، ومنها تطوير الفرقة الموسيقية بمرور الوقت. فالمتتبع لتطوير الفرقة الموسيقية مثلاً يجد أن الشاعر الحديث أضاف عازف ناى وعازف ربابة أخرى (ظبيط) إلى جواره فى البداية، ثم بدأ يستعين بإيقاع مكون من الطبلة والعود، ثم أضاف الكمان (الكمنجة)(٢٦) فيما بعد، وتحولت الفرقة المصاحبة إلى ما يشبه التخت العربى، حيث استطاع من خلال استخدامه للآلات الموسيقية أن تعينه على تقليد أصوات الضرب بالسيف، أو فتح باب، أو آهة توجع وأنين... إلخ، مما شجعه على استخدام كثير من عناصر التمثيل الإنسانى فى أدائه، والشاعر الحديث تحول من الأداء جالساً كما كانت الحال عند شاعر الرباب الذى كان يجلس على دكة صغيرة فى صدر المقهى إلى أن يؤدى واقفاً، واستعان بمنصة يقف عليها أو ما يشبه خشبة المسرح التى تعد له ولفرقته الموسيقية.

وإذا أضيف إلى كل ذلك ضرورة إلمام الشاعر الحديث بالموسيقى وعلوم النغم نظراً لتعدد الآلات الموسيقية المصاحبة «لازم إن الشاعر يكون حافظ نغم، بيقول من طبقة ما يخرجش منها أو من مقام ما يخرجش منه»؛ فإنه يستعين ببعض الأغانى لمشاهير المغنيين كأم كلثوم كنوع من التنويع فى الأداء، ولكى يرضى مطالب الجمهور الذى تغيرت أذواقه وازداد وعيه بالغناء والتذوق.

وهناك عوامل كثيرة وراء الفروق التى لاحظناها بين الرواية التقليدية والمستحدثة. فلقد شهد المجتمع المصرى تغيراً شديداً فى الخمسين أو الستين سنة الأخيرة التى عاصرت ظهور الرواية المستحدثة وازدهارها على يد مجموعة من الشعراء الفرادى. وكان على رأس هذه العوامل انتشار المدارس للتعليم بدلاً من الكتاتيب، وظهور وسائل الإعلام وتأثيرها كالراديو فى البداية ومن بعده التلفاز، وتغير مطالب الناس وقيمهم، بل وتغير البنية المجتمعية وبخاصة بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ مما هيأ لظروف جديدة احتاجت بدورها

(٢٦) يذكر محمد عمران فى معرض تتبعه لدخول آلة الفيولين مع شعراء الرباب «أنه ليس هناك أدلة على أن هذه الآلة (الفيولين) استخدمت فى أى من الأنشطة الموسيقية التى يضطلع بها أولئك الشعراء سوى حالات فردية نادرة ولم تدم طويلاً، وهو الأمر الذى يزكى فكرة أن أداء السيرة على الفيولين كان منذ نشأته يلتزم بإطار فنى وثقافى مختلف عن ذلك الإطار الذى يضم شعراء الربابة الجوالين. انظر محمد عمران، موسيقا السيرة الهلالية، **مرجع سابق**، ١٩٩٨، ص٩٢.

للرواية الحديثة التى تواكب هذا التغير الاجتماعى والثقافى والاقتصادى الذى شهده المجتمع المصرى بعامة والدلتا بخاصة. وقد سلمنا مع عبدالرحمن أيوب بأن الذاكرة الشعبية ذات طبيعة انتقائية، فهى على مدى التعاقب الزمنى المحكم المراحل تظهر (من خلال ظاهرة التذكر/ النسيان/ والرفض) عدداً من:

١ ـ مقدرة الرواة على التذكر.

٢ ـ الوجود ـ الضرورى للتحولات الاجتماعية والسياسية فى المكان والزمان(٢٧).

لقد كان من المعهود حتى نهاية القرن التاسع عشر أن يؤدى شعراء السيرة فى مقاهى القاهرة؛ بل إن إدوارد وليم لين وصف لنا هؤلاء الشعراء فى بداية ذلك القرن بقوله «يروى الشاعر دائماً من الذاكرة، فلا يستعين بكتاب، وهو ينشد الشعر، ويعزف بعد كل بيت نغمات على رباب الشاعر أو الرباب الأبوزيدى. ويسمى هكذا الراوى فى هذه المناسبة فقط(٢٨). ومع الربع الأول من القرن العشرين انحسرت السيرة فى القاهرة وبدأ اختفاؤها منذ الثلاثينيات والأربعينيات وأصبح أداؤها ظاهرة خاصة بالريف والمدن الإقليمية وهى الفترة التى يرجح ظهور الرواية المستحدثة فيها إلى جانب الرواية التقليدية.

لقد كانت الرواية المستحدثة نتاج مجتمع جديد. فالراوى التقليدى الأمى ليس هو الراوى الحديث المتعلم الذى سيطر على مجرى رواية السيرة وأسهم فى انزواء الرواية التقليدية، وذلك لاختلاف المقدرة التذكرية لكليهما، ولأن هذه القدرة تتأثر بإدراكه لأهمية المادة التى يتذكرها من ناحية، وبتعدد وتحول الأحداث الاجتماعية والثقافية التى تدخل بصورة لا شعورية فى وجدانه، أضف إلى ذلك مطالب جمهوره والظروف والملابسات الخاصة بموقف الأداء عند كل منهما. فضلاً عن حكم الجمهور الجديد على الأداء المنقول له بناء على معاينة لمقدرة الراوى فى تعويض إبداع بعض العناصر المروية بغيرها التى يطرب لها الجمهور أو يهتم بها.

تحول الشاعر الأمى الغجرى تحت وطأة الحاجة إلى المال إلى أداء السيرة فى حقول القرية وقت الحصاد أو فى ساحات المدينة الإقليمية، حيث يقدم له الفلاحون الطعام وقليل من المال، بينما اندفع الشاعر المتعلم بفرقته الموسيقية إلى السوامر الشعبية يلبى مطالب الجمهور الجديد الذى سيطرت على عقله وسائل الاتصال الحديثة كالراديو والتلفزيون فيما بعد. إننا نستطيع أن نشبه الشعراء التقليديين بالباعة الجائلين الذين يذهبون إلى زبائنهم أينما وجدوا ويعرضون بضاعتهم عليهم، بينما الشعراء التجاريون (المحدثون) الذين زاحموهم وعجلوا بتدهورهم، فإنهم يشبهون الباعة أصحاب المحال الذين يسعى إليهم الحرفيون للاتفاق معهم فى مكان إقامتهم قبل موعد المناسبة بعدة أيام أو شهور باعتبارهم نجوم فن مقابل مبلغ من المال. وقد تمثلت العلاقة بين النوعين من الشعراء فى نظرة الناس إليهم بما أعاد إلى الأذهان التساؤل الذى طرحه: «جيوفانى كانوفا» فى معالجته لوضع الغجر فى سيرة الزير سالم «هل أراد القاص الشعبى أن يشتم شاعر الرباب الأمى من الغجر الذى احترف إنشاد الملاحم العربية فنافسه فى هذا الفن المحبوب من الجمهور الشعبى؟ إنه من البديهى إذاً أن يكون الرواة المحترفون قد صبوا جام غضبهم فى صفحة مخطوطاتهم حيال منافسين لا أصل لهم تجاسروا على أن يغنوا أمجاد فرسان العرب بمصاحبة ربابهم الغليظ»(٢٩).

خاتمة:

إننا نتساءل فى نهاية هذه الدراسة هل استطاعت الرواية المستحدثة مع ما استحدثته من أساليب أن تصمد هى الأخرى أمام سطوة التغيرات المتلاحقة فى المجتمع؟ الإجابة هى: لا.

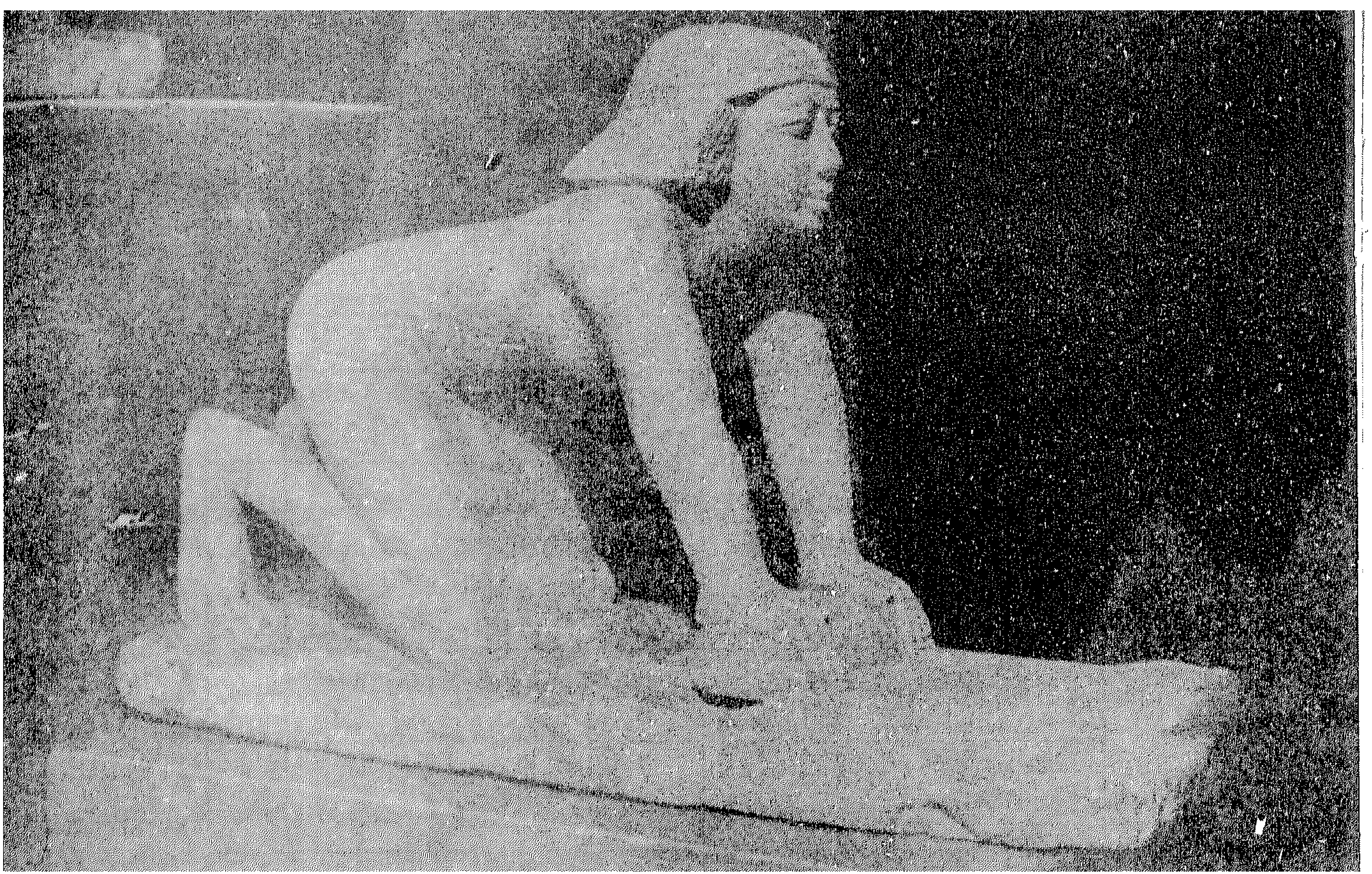
وأخيراً إذا كنا قد استطعنا أن نرصد بعض الفروق بين الروايتين، فإنه يحسن بنا أن نجملها فى الجدول التالى:

(٢٧) عبدالرحمن أيوب، الآداب الشعبية والتحولات الاجتماعية، مرجع سابق، ص٤٦.

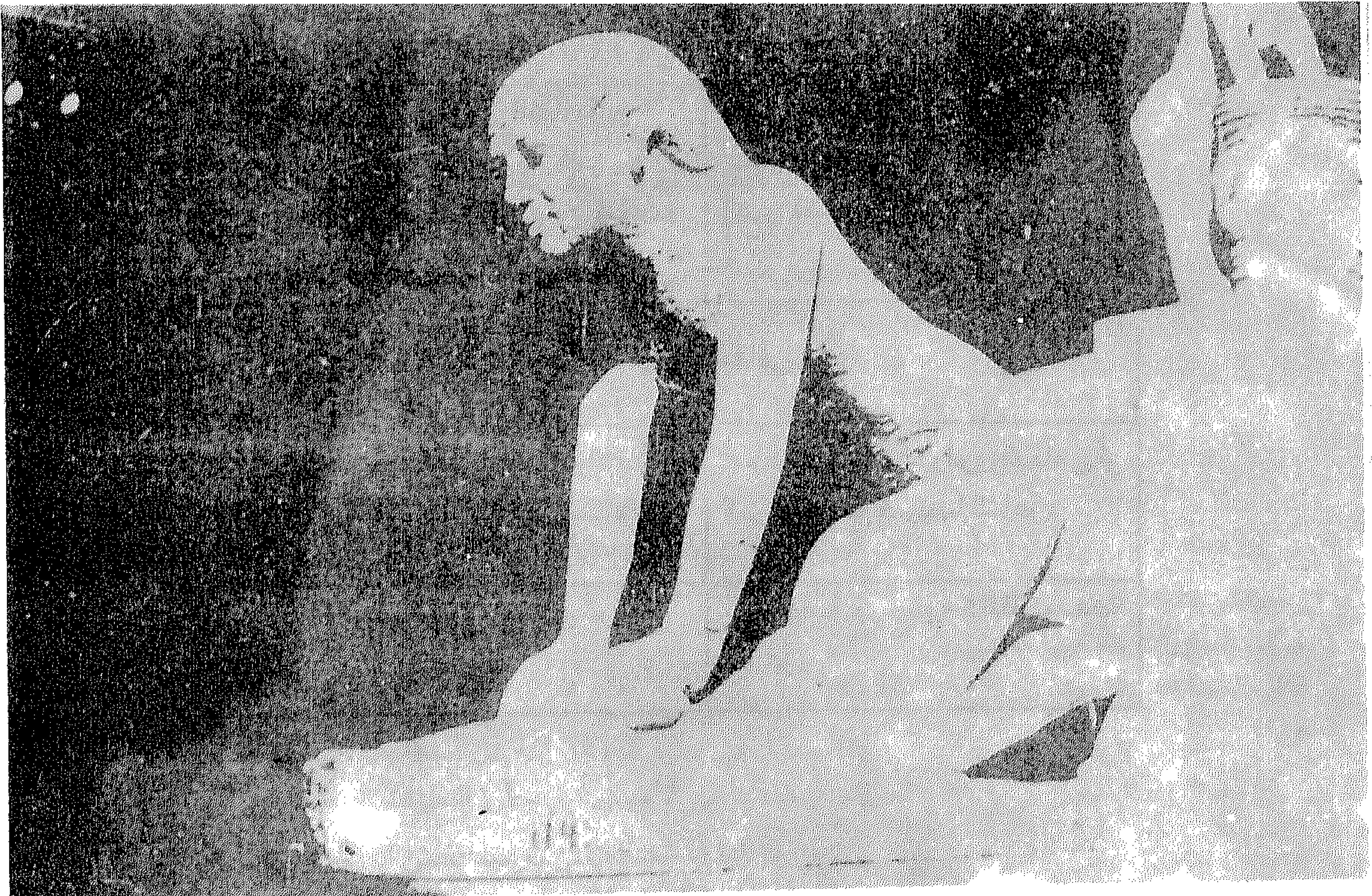
(٢٨) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلى طاهر نور، ط٢، سلسلة ذاكرة الكتابة، ١٩٩٨، ص٦٦.

(٢٩) جيوفانى كانوفا، الغجر وسيرة الزير سالم، المأثورات الشعبية، دبى، قطر، السنة ٥، ع١٧، يناير ١٩٩٠، ص١٩.

م	الرواية التقليدية	الرواية المستحدثة
	أولاً: الراوية (الشاعر)	
١	الشعراء أميون.	الشعراء يعرفون القراءة والكتابة.
٢	الشاعر جوال أجره زهيد قد يتمثل فى بعض الحبوب.	الشاعر يدعى للأداء ويتفق معه على أجر محدد.
٣	قد يتلقى الشاعر نقوطاً.	يتلقى الشاعر نقوطاً من الحاضرين.
٤	الزى المميز للشاعر هو العمامة.	الزى المميز هو الطربوش.
٥	لم يتح للشعراء إنتاج أشرطة تسجيل تجارية.	أتيح للشعراء إنتاج أشرطة تسجيل تجارية.
٦	الشاعر تلقى روايته عن طريق التلمذة.	الشاعر تلقى روايته عن ديوان أو شريط تسجيل.
٧	لا يستعين الشاعر بمؤلف مطلقاً.	قد يستعين الشاعر بمؤلف يعيد تأليف القصة له.
	ثانياً: النص	
٨	يغلب النثر والقصيد على الرواية.	يغلب النثر المسجوع والزجل.
٩	لغة القصيد ذات مكون صيغى شفاهى عال.	اللغة لا تحتوى على صيغ شفاهية تقريباً.
١٠	النص منقول بالرواية الشفاهية.	النص إعادة إنتاج للنص المدون أو للنص التقليدى.
١١	نص القصة أكثر طولاً ويزخر بالأحداث.	النص قصير.
	ثالثاً: السياق الثقافى	
١٢	أهم المناسبات هى السهرة والأعراس والأسواق ومواسم الحصاد وفى القطارات.	أهم المناسبات الأعراس والمقاهى أو السرادق المعد خصيصاً للشاعر.
١٣	الآلة الوحيدة المصاحبة هى الربابة.	هناك فرقة موسيقية كاملة تصحب الشاعر.



تمثال يصور طاحنة تطحن الحبوب — فترينـــة ٥٢
دولة قديمـــة — سقــارة — المتحف المصرى



امرأة تطحن الحبوب — فترينة ٥٢
دولة قديمـــة — لوحة رقم ١٧١ المتحف المصرى

بعض مظاهر الثقافة المادية المندرسة
«الرحى»

د. شوقى عبدالقوى عثمان حبيب

الثقافة المادية ابتكار مادى نفعى، وبما أنها تتسم بسمة النفعية فلابد وأن يصاحب ذلك تطورًا يفيد البشرية، وغالبًا ما يصل الأمر إلى التباعد أو عدم التشابه بين المنتج الثقافى المادى الأول والمنتج الحالى الذى يؤدى نفس الوظيفة، مثل الحالة التى نعرض لها فى هذا البحث وهى الرحى، حيث يقوم بدورها الآن الطواحين الكهربائية التى تطحن أطنانًا فى اليوم، وقس على ذلك حالات كثيرة مثل الساقية وآلات الرى، المحراث والجرار وهكذا، إذن ليست هناك صلة بين المنتجين السابق واللاحق إلا فى الوظيفة التى يؤديها السابق واللاحق مع اختلاف الإمكانات.

هنا نجد سؤالاً يطرح نفسه: هل تندرج بعض المنتجات المادية تحت قائمة ما يعرف بالثقافة المادية أم تحت ما يعرف بأنه تشكيل شعبى؟ وقد نجد صعوبة فى التفرقة بين المادة والتشكيل، ففى أغلب الأحيان يتم التشكيل على المادة.



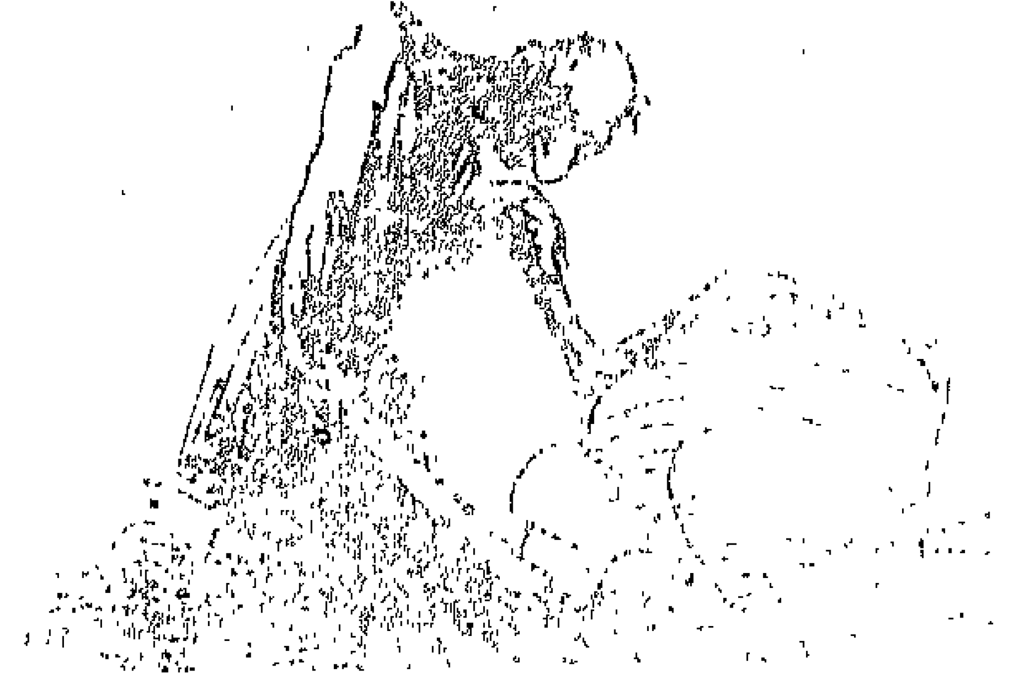
فعلى سبيل المثال حرفة الفخار هل تدرس تحت مفهوم الثقافة المادية أم مفهوم التشكيل؟ ويرى الكاتب أن هذه الحرفة تدرس تحت مفهوم الثقافة المادية إذا كانت تنتج كفخاريات للاستهلاك كالقلل والمواجير والأبرمة، أما إذا كانت تنتج كقطعة فنية ففى هذه الحالة تخرج من نطاق الثقافة المادية وتدرس كتشكيل جمالى، أيضاً فى حالة الفخار بالذات لا نستطيع أن ندرج القطع الفنية منه تحت مسمى التشكيل الشعبى، حيث يقوم على هذا فنانون وأساتذة، كما دخلته تقنيات متقدمة من حيث الدولاب والحرق والمواد المستخدمة، فى هذه الحالة يكون الفنان مستلهمًا أو مستوحيًا لجماليات التراث الشعبى، أيضاً افتقد منتج الفنان صفة العمومية؛ لأنه هنا يغلب على المنتج التفرد واقترنت به الخصوصية دون الشيوع، أو بمعنى آخر أحادية المنتج وليس كمه، وخصوصية الامتلاك وليس الشيوع، وفى رأيى أنه فى هذه الحالة يخرج عن مجال دراسة التشكيل الشعبى ويدخل تحت ما نطلق عليه الاستلهام.

أيضاً نجد البعض يدرس شبابيك القلل كتشكيل شعبى، لكن نرى أن هذا يبعد به عن خاصية وهى أن تلك الشبابيك ثقافة مادية حيث لم يتعمد الصانع إضافتها لتؤدى دوراً جمالياً، ولكن ينتج منها الآلاف بنفس الشكل والأسلوب بغرض الوظيفة وليس الجماليات.

حرفة الكليم اليدوى، النسج هنا يعتبر حرفة ولا يمكن اعتبار صاحب تلك الحرفة فناناً مبدعاً أو مبتكراً، ولكن باختياره الألوان ومزجه لها ووضعه أشكالاً يرتضيها يخرجه من دائرة الحرفى ليدخله دائرة المبدع. النجار الذى كان يقوم بصناعة النورج مثلاً هو هنا فى هذه الحالة صانع لثقافة مادية، ولكن إذا عمد إلى دق أو حفر بعض النقوش على النورج، هنا يصبح مبدعاً فيما أبدعه من نقوش أو حفر فقط.

وبما أن الثقافة المادية ابتكار مادى نفعى، فإننا نستطيع من خلال تلك الثقافة تتبع مراحل تطور البشرية، فهى طبقات متراصة بعضها فوق بعض. وفى كثير من الأحيان تصاحب أدوات الثقافة المادية كالرحى أثناء أدائها لوظيفتها بإبداع شعبى يتمثل فى الأداء الغنائى المصاحب للحركة، وربما يكون هذا التزاوج بين الثقافة المادية والإبداع الشعبى القولى متفرداً لا يتسم به فرع آخر من فروع التراث الشعبى، ونجد أيضاً أن أداء المؤدى يصاحب الإيقاع الحركى، ويلاحظ كذلك أنه إذا توقفت الرحى عن الدوران توقف المؤدى تلقائياً، إذن هناك نوع من الترابط غير المحسوس بين الحركة والأداء. ولكن أين التفرد هنا إذا كان الرقص الشعبى على سبيل المثال يصاحبه الأداء الغنائى أحياناً. يأتى التفرد من أن المؤدى لا يطلب منه الأداء ولكن الأداء هنا تلقائياً غير محدد بزمن أو وقت معين، كما لا يوجد مشاهدون يؤثرون فى الأداء الذى يقتصر الغرض منه على التسرية عن النفس.

والرحى إحدى أدوات الثقافة المادية التى عرفتها مصر واستمرت فترة طويلة جداً من عمر الزمان تؤدى دورها دون أن يطولها التطور، فلم تختف فى بعض أنحاء مصر إلى الآن وإن كانت تستخدم لجرش الحبوب وليس لطحنها. وقبل عقدين من الزمان كانت لاتزال تستخدم فى طحن الدقيق فى بعض بقاع مصر خاصة الواحات والصحراء الشرقية، وتطور منها الطاحون الذى يدار بواسطة الثور وإن لم يلغها. ولنعد إلى البداية لنرى كيف كان يتم الطحن وكيف كان شكل الرحى وما هى الواجبات المفروضة أو التى يجب أن يتبعها الطحان، فإلى بداية التاريخ حيث كان البدء.



فى مصر القديمة كان الطحن يحدث بجرش الحبوب بين حجرين، وكان الأسفل منهما وهو الأكبر يميل ميلاً خفيفاً إلى الأمام، حتى يتساقط الدقيق الذى تم طحنه ويتجمع فى حوض صغير فى طرف الحجر الأمامى، وكانت الحبوب تطحن عليه بقطعة أصغر من الحجر، وفى الدولة القديمة كان الحجر الكبير يوضع على الأرض وعلى الطاحنة أن تجثو أمامه بعد أن تضع على شعرها عصابة رأس تحميه من ذرو الدقيق المتطاير. أما فى الدولة الوسطى فكان الحجر الكبير يوضع على قاعدة مبنية تتجاوز الركبة قليلاً فى ارتفاعها وينتهى من الأمام بحوض يتيح للطاحنة أن تعمل وهى واقفة، ولاشك أن هذا الوضع كان يسهل العمل إلى حد كبير(١).

وإلى جانب الطواحين المنزلية كانت توجد طواحين عامة، فقد عثر فى معبد منتوحتب نب حتب رع فى الدير البحرى على ما يزيد عن خمسة وعشرين حجراً للطحن، يقوم بالطحن عليها عدد مساوٍ من الأشخاص(٢)، ويبدو أن هذه المطاحن الكبيرة كانت خاصة بالمخابز.

وقد أوضحت المناظر أن الطحن فى أغلب الأوقات كان عملاً خاصاً بالسيدات، وتتوقف أعداد الطاحنات على حجم المخبز الذى يعملن به، وكانت الطاحنات تعاود طحن الدقيق الخشن الذى تعيده إليهن الناخلات، لذلك نلاحظ فى كثير من الأحيان وجود الطاحنات والناخلات فى مكان واحد، مما يوحى بالعمل المتعاون كما يظهر فى مقبرة تى(٣) كانت

(١) أدولف أرمان، **مصر والحياة المصرية فى مصر القديمة**، ترجمة عبدالمنعم أبو بكر، محرم كمال، مصر د.ت، ص٢٠٦.

(٢) إيمان محمد المهدى، **الخبز فى مصر القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٩٠ ص١٤٦.

(٣) نفسه، ص١٠٧.

الطاحنات تغنين قائلات «لتنعم آلهة هذا الإقليم على سيدى بالقوة والصحة»[4]. وكان الطحن منذ الأسرة الثالثة وظيفة من الوظائف المرتبطة بالخدمة الدينية الملكية[5].

وقد تطورت أحجار الطحن تطوراً ملحوظاً خلال الفترة الزمنية التى تبدأ من الدولة القديمة وتنتهى بنهاية الدولة الحديثة، ولكنها احتفظت بالفكرة الأساسية ألا وهى سحق الحبوب بين حجرين أحدهما ثابت والآخر يتم تحريكه[6].

ففى بداية الدولة القديمة كانت أحجار الطحن عبارة عن كتلة حجرية كبيرة توضع على الأرض وتوضع عليها الحبوب التى سبق دقها، حيث يتم سحقها بواسطة قطعة حجرية تمسكها الطاحنة بيديها وتحركها للأمام والخلف فيتساقط الدقيق المطحون أمام الرحى وعلى جانبها[7] وقد شاهد الكاتب رحا مثل هذه الرحى تستعمل فى شلاتين عند قبائل الرشايدة وربما لمن غيرهم عام ١٩٩٨ لجرش الحبوب.

وقد تطورت أحجار الطحن فى الدولة الوسطى حسبما يظهر فى مناظر الطحن حيث يبدو الحجر الذى يتم الطحن عليه وكأنه موضوع على قاعدة مرتفعة تنحدر للأمام وتنتهى بما يشبه الحوض، ويوفر هذا الشكل الجديد لأحجار الطحن راحة أكثر للطاحنة، كما ظهرت أحجار الطحن المزدوجة حيث تقف الطاحنتان متقابلتان[8].

وقد تراوحت أشكال القواعد التى يتم الطحن عليها ما بين الشكل البيضاوى والمستطيل، وفى بعض الأحيان كانت مربعة الشكل، واستخدم فى صنع هذه الأحجار أنواع مختلفة من الحجر يتميز معظمها بالصلابة؛ مثل الصخور النارية والأحجار الرملية الجيرية[9] ونفتقد خلال العصور التالية للعصر الفرعونى المصادر التى تتناول كيفية الطحن والتى يبدو أنها لم تتغير كثيراً، حيث نجد أن الطواحين والرحى لازالت تستخدم فى العصر الإسلامى، فيذكر المقريزى أنه كان يوجد قبلى الفسطاط خط للطحانين، وكان عبارة عن صفين من الطواحين المتلاصقة، وقد اندثرت تلك الطواحين، ومعنى ذلك أنه كان هناك مكان خاص لكل حرفة[10].

ولأهمية الخبز فقد خصص للقصر فى العصر الفاطمى طواحين وضعت مجمعة فى مكان واحد، حيث يذكر المقريزى عن خط المناخ أنه كان موضع طواحين القصر فيما بين البرقية والعطوفية. وكانت الطواحين على أنواع مختلفة؛ فهناك الطواحين النجدية والطواحين الدائرة[11] كما تختلف تلك الطواحين فى عدد ما بها من الحجارة حيث تراوحت ما بين حجر إلى سبعة أحجار[12].

وقد خضع الذين يعملون فى تلك الطواحين لرقابة شديدة صارمة من جانب المحتسب، فقد حرم عليهم احتكار الغلة وخلط ردىء الحنطة بجيدها أو عتيقها بجديدها، ويلزم الطحانين بغربلة الغلة من التراب وتنقيتها من الطين، وتنظيفها من الغبار قبل طحنها وأن يرشوا على الحنطة ماءً يسيراً عند طحنها[13] فإن ذلك يزيد الدقيق بياضاً[14].

وقد حدث تطور فى شكل الطاحون وحجمه وكيفية إدارته، ولكن متى حدث ذلك هل فى العصر الفاطمى أم المملوكى؟ لم تشر مصادر العصر المملوكى إلى ذلك، ولكن أصبحت هناك طواحين تدار بواسطة الثيران أو الخيول مع الحفاظ على التكنيك الأساسى وهو تحريك الحجر العلوى مع ثبات الحجر السفلى[15]، وليس معنى ذلك أن هذا النوع من الطواحين عم وأصبح سائداً، فمع وجود تلك التقنية فى الطواحين، استمرت الطواحين (الرحى) التى تدار باليد وكانت توجد فى المنازل ولا يقدر على تكلفتها سوى الأثرياء من الناس، حيث كان يقوم بالعمل عليها العبيد والجوارى[16]، وبالإضافة إلى هذه الطواحين الخاصة كانت هناك الطواحين العامة التى تطحن فيها بالأجر.

(٤) بيير مونتيه، **الحياة اليومية فى مصر**، ترجمة عزيز مرقص منصور، مصر ٩٧، ص١١٦.

(٥) إيمان محمد المهدى، **مرجع سابق**، ص ص١٣٤.

(٦) إيمان محمد المهدى، **مرجع سابق**، ص ص١٤٦-١٤٧.

(٧) **نفسه**، ص ص١٤٥-١٤٧.

(٨) **نفسه**، ص ص١٤٥-١٤٧.

(٩) لمزيد من التفاصيل: **المرجع السابق**.

(١٠) المقريزى، **الخطط**، طبعة بولاق، ١٢٧٠هـ، ص٣٥٠.

(١١) لا نعرف سبب التسمية.

(١٢) أمال محمد حسن (دكتور)، **المرجع السابق**، ص١٠.

(١٣) هذا الماء لا يعطى الحنطة لون أبيض ولكن يغسلها مما علق بها من تراب، ولازال بعض أهل قريتى زاوية الناعورة بالمنوفية يغسلون الغلة قبل الطحن ونشرها فى الشمس لتجف وبعد ذلك ترش عليها ماء ورد وتدعك ثم تغربل؛ وذلك لإزالة ذرات التراب التى تعلق بالردة.

(١٤) **المرجع السابق**، ص١٠.

(١٥) ابن الحاج، المدخل، مصر، د.ت، ج٤، ص١٥٥.

(١٦) **نفسه**، ص٤، ص١٥٥.

ويبدو أن تكلفة الطحن على الرحى أكثر وأشق، كما أن العمل على الرحى كان شاقًا حيث يذكر ابن الحاج «ليس كل الناس يقدر على عمل الطاحون، وليس كل الناس يقدر على أن يطحن بيده، وليس كل الناس يقدر على شراء جارية أو عبد يطحنان له في بيته»[17]، فما الذي يدعو الأثرياء وكبار القوم على الإصرار على استخدام الرحى مع أن الطاحون ينتج كمية أكثر وأسرع، سكتت المصادر عن ذلك؛ ولكن ربما كان دقيق الرحى أفضل من دقيق الطاحن؛ أو حتى لا يختلط دقيق الخاصة بدقيق العامة.

وكانت هناك بعض الأمور التي يجب أن تراعى بدقة وبحسم تجاه الدابة وتجاه الطحين مما يدل على قدر الوعي الإنساني الذي كان سائداً في تلك الفترة، فكانت التعليمات والتي ينفذها ويتابعها المحتسب هي أنه ينبغي أن يرفق بالدابة التي يطحن عليها؛ لثلاثة أوجه: الأول الإحسان إليها من مشقة العمل، والثاني لئلا يجيء في الطحن خشونة، فيصير كالدشيشة سيما إذا طحن في وقت الحر، والثالث أن الدقيق لا يزكو كثيراً والحالة هذه على الطحان أن يتحفظ بأن لا يسكب غلالاً إلا بعد أن يخلي القادوس مما به من دقيق، وألا تختلط أقوات الناس بعضها ببعض، وهي مفسدة عظيمة، ويأخذ البعض مما هو ليس لهم»[18] على هذا القدر تبدو المحافظة على حق الآخر مهما كان ضئيلاً.

ويذكر حلمي سالم أنه في عام ٧٨٤هـ/١٣٨٢م استحدث الأمير جركس الخليلي طريقة جديدة لإدارة الطواحين بقوة اندفاع الماء، فقد أقام طاحوناً في مركب أوقفها عند مقياس النيل بالقاهرة، واستمد هذا الطاحن قوته المحركة من قوة اندفاع مياه النيل.... فكانت تطحن الدقيق من غير تعب ولا كلفة، ويبدو أن هذه الطريقة في تحريك الطاحون وإدارته كانت غريبة وجديدة على المصريين فاندفع الناس من كل جهة لرؤيتها وأعجبوا بها حتى قال فيها الأدباء شعراً كثيراً.

ولم يشع استخدام تلك الطواحين حيث لم يرد لها ذكر في المصادر، إلا أنه في عام ٨٨٠هـ/١٤٧٥م أنشأ أحد الأمراء في هذا العام صنيعه بالفيوم وجعل بها طاحوناً تدور بالماء، فتوجه السلطان قايتباى لمشاهدتها، ونفهم من توجه السلطان لمشاهدة هذا الطاحون، أن استخدام الماء لإدارة الطواحين ظل أمراً غريباً وطريفًا عند المصريين حتى آخر عهد المماليك، رغم أن هذه الطريقة لإدارة الطواحين كانت قد شاعت في بلاد كثيرة من العالم الإسلامي منذ القرن الرابع الهجري، حتى أن الناس في هذه البلاد أصبحوا لا يستعملون الدواب لإدارة الطواحين إلا في الحجاز التي ليس بها أنهار، وقد استحدثت بعض البلاد الإسلامية طريقة جديدة لإدارة الطاحون بالاعتماد على قوة الريح، ومن أمثالها طاحون أقيم ٥٢٢هـ/١١٣٠م بجبل طارق[19].

وليس غريباً عدم شيوع استخدام المياه لإدارة الطواحين بمصر؛ لأنه لابد وأن تكون للماء قوة اندفاع وهذا يأتي من سير المياه في طرق شديدة الانحدار، أو يكون هناك مستويين للماء أحدهما أعلى من الآخر، وذلك حتى يحدث الاندفاع الذي يدير الطاحون، ومصر تفتقد هذا، فالماء ينساب بمجاريه رقراقًا. والفيوم هي الإقليم الوحيد بمصر الذي عرف في بعض أنحائه إدارة الطاحون بالماء ولازال ذلك إلى عصرنا هذا[20].

وكانت هناك التزامات وقواعد يجب أن يلتزم بها العاملون في المطاحن العامة. فقد كان لكل طحان في عهد المماليك صبي مهمته أخذ القمح من بيوت من يريد طحن غلاله من الناس، ثم بعد طحنه يعيده إليهم في بيوتهم مطحوناً دقيقاً. وكان على الصبي أن يكون أميناً عفيفاً عن المفاسد؛ لأنه يدخل بيوت الناس ويخاطب أولادهم وجواريهم، وكان عليه عند تسليم الدقيق أن يضعه على الباب، ويعلم من في البيت بذلك ويتوارى قليلاً حتى يعلم أنهم أخذوه فيذهب لسبيله، وكذلك يفعل عند أخذه القمح، وعند استلامه القمح من أصحابه

(١٧) نفسه، ص٤، ص١٥٥.

(١٨) المصدر نفسه، ص٤، ص١٥٥-١٥٦.

(١٩) حلمي محمد سالم، **حرف صناعة الأطعمة والأشربة في مصر المملوكية**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإسكندرية، ١٩٨٣، ص ص١٠٧- ١٠٩.

(٢٠) شاهدت بعض الطواحين التي تدار بقوة اندفاع الماء في الفيوم عام ١٩٧٥.

يأخذه منهم بالوزن في غير نقص ويشد على أذن كل قفة لوح صغير يكتب فيه اسم صاحبها ووزن ما بها من قمح. وعند وصول القمح إلى الطاحون يقوم صاحب الطاحون بوزنه للتأكد من صحة وزن القمح، ثم يقوم هو ومن معه من عمال بغربلة القمح من التراب وتنقيته من الطين وتنظيفه من الغبار قبل طحنه(٢١).

(٢١) ابن الحاج، **المصدر السابق**، ج٤، ص١٦٥.

والطاحون الذى يقوم بعملية الطحن عبارة عن رحا تتكون من قرصين حجريين يعتلى أحدهما الآخر فى وضع أفقى - العلوى منهما أصغر من السفلى ويتحرك فى حركة دائرية بينما السفلى منهما ثابت لا يتحرك(٢٢).

(٢٢) **نفسه**، ص١١٠.

يستمد القرص العلوى حركته من حركة ترس سفلى صغير يقع فى أسفل الرحا، وهذا الترس يستمد حركته من حركة ترس خشبى كبير يديره حصان يدور فى مدار دائرى أعلى هذا الترس الكبير. وكان يراعى عند تثبيت القرصين الحجريين فوق بعضهما أن يكونا فى وضع أفقى مائل وذلكَ لكى ينحدر الدقيق فى اتجاه هذا الميل ويخرج من فتحة موجودة بالقرص السفلى فيسقط فى قفه تكون معدة أسفل هذه الفتحة لتلقى هذا الدقيق(٢٣).

(٢٣) **نفسه**، ص١١٠.

والحجران كانا ينقران بآلة حادة قبل استخدامها للطحن لإحداث خشونة بسطحيهما تساعد على زيادة سحقها للقمح المحصور بينهما. ولقد كان محذوراً الطحن مباشرة بعد نقش الحجر؛ لأن ذرات الحجر والتراب تكون لاتزال عالقة بالحجر وقتئذ. ويمكن أن تختلط بالدقيق المطحونْ فلابد من تنظيفها قبل الاستخدام(٢٤).

(٢٤) **نفسه**، ص١١٠.

وفوق القرص الحجرى العلوى يوجد قادوس خشبى يتم عن طريقه إنزال القمح إلى ما بين حجرى الرحا عن طريق فتحة بأعلى القادوس فينزل القمح من هذه الفتحة عبر مجراى قمعية الشكل بداخل القادوس حتى يصل إلى فتحة توجد بوسط القرص العلوى ومنها يدخل إلى ما بين حجرى الرحا فيطحنه(٢٥).

(٢٥) **نفسه**، ص١١١.

وكانت الطواحين العامة تزود بما كان يعرف برقاص الطاحون - والرقاص آلة من الخشب تشبه الكف والأنامل يوضع فوق الترس الخشبى بحيث لا يمنع حركته(٢٦) ولكن يخبط به أثناء الدوران(٢٧) (كما فى السواقى الآن) فيصدر صوتاً، وكان لهذا فائدتان: أولهما أن الدابة طالما تستمع إلى صوت هذا الخبط تستمر فى الدوران، ثانيهما الإعلام بأن الطاحون يعمل لمن يريد أن يطحن غلاله. وقد استعيض الآن فى الطواحين التى تدار بالطاقة بالصفارة فأثناء عمل الطاحون تطلق صفارة تفيد أنها تعمل.

(٢٦) **نفسه**، ص١١١.

(٢٧) شبه صوت الطاحون فى الموال بخلخال المرأة استحساناً ودعابة، رقاص طحونتنا يشبه لخلخالك، يوسف الشربينى، **هز القحوف فى قصيدة أبى شادوف**، مصر د.ت، ص١٠٧.

ويذكر الشربينى الذى عاش فى أوائل القرن السابع عشر الميلادى أن أهل الريف كان من عادتهم الاشتراك مع بعضهم فى تكاليف إقامة طاحون خاص للقرية كلها فى دار أحدهم أو فى مكان خاص، ونتيجة لهذه المشاركة يكون من حق كل واحد منهم الانتفاع بالطاحون لطحن غلاله، وكانت تلك الطواحين تدار بواسطة الثيران. فإذا كان عند أحدهم طحيناً يأخذ ثوره ويعلقه فى الطاحون لكى يطحن ما يخصه، أما المطاحن العامة فهى تلك التى كان يمتلكها طحانون ليطحنوا بها قمح من يرغب من الناس بالأجر، وغالبًا ما توجد هذه المطاحن فى المدن وخاصة فى شمال الوجه البحرى(٢٨).

(٢٨) حلمى محمد سالم، **المرجع السابق**، ص١٠٧.

ويسترعى الانتباه هذا التعاون بين أهل الريف وافتقاد أهل المدينة لذلك، فلم نلحظ تجمع مجموعة منهم لإنشاء طاحون خاص بهم أو خاص بحارة أو شارع، وربما يعكس هذا السلوك طبيعة العمل وطبيعة العلاقات فى كل من القرية والمدينة، فالعمل فى القرية يستدعى فى حالات كثيرة التعاون «(فكرة المزاملة) أساعدك اليوم وتساعدنى غداً» عكس العمل فى المدينة فهو عمل نقدى غالباً يفتقد فكرة المزاملة، أيضًا العلاقات فى القرية متشابكة بحكم المصاهرة والجوار سواء فى الحقل أو فى السكن عكس المدينة أيضاً.

استمر استخدام هذه الطواحين في بعض أنحاء الريف المصرى[٢٩] إلى العقد السادس من هذا القرن حيث كان لكل ناحية طاحون وإلى بعد هذا التاريخ فى واحات مصر، ويذكر أحد أهالى القصر بالداخلة أن كل حصة[٣٠] فى القصر كان لديها طاحون. ويستكمل محمود رياض حديثه عن كيفية استخدام الطاحون وصيانتها، فقد كانت هناك قواعد منظمة لذلك، قواعد غير مكتوبة ولكنها تتبع وتتوارث دون الإخلال بهذه القواعد.

ففى القصر كان هناك مسئول عن الطاحون يتولى أمرها ويتولى مسئوليته بناء على طلب شيخ الحصة. وكان على كل مشارك فى الطاحون أن يعطى للمسئول ميشتين قمح فى العام لكى يتولى الصرف على الطاحون فى حالة تعطله واحتياجه للإصلاح، وعلى من يريد الطحن عليه إحضار ثوره ويعلقه فى الطاحون ويطحن ما يريد، وفى حالة تعطل الطاحون كان يمكن لأهل الحصة استعمال طاحون الحصة المجاورة أو أى طاحون آخر بدون أجر. فلم تعرف الواحات المقابل النقدى نظير الطحن.

والنجار هو الذى يقوم بتصنيع الطاحون، وكان حجر الطاحون يجلب من الجبل قريباً من قرية أسمنت، ويبعد حوالى ٤٠كم حيث إن أحجار هذا الجبل هى التى تصلح للطواحين. فكان يذهب لإحضاره حوالى عشرة رجال أو أكثر ومعهم أكثر من أربعة ثيران لكى يجروا حجر الطاحون الثقيل حيث يربط الثورين فى الكرب (الناف) والحبل يربط فى وسط الكرب ويوضع الكرب على رقبة الثورين، وكان لابد من تغيير الثورين؛ نظراً لأن شد أو جر حجر الطاحون مرهق جداً بالإضافة إلى أن الأرض غير ممهدة أصلاً. وبعد إحضار الحجر ينقش أى يخشن سطحه ويقوم النجار بذلك ولابد من التخشين حتى يطحن الحبوب. وتعاد عملية تخشينه كل فترة[٣١].

وإلى جانب الطاحون كانت الرحى من الوسائل التى اعتمد عليها فى طحن الحبوب، فكان يطحن عليها الذرة والقمح وكان إنتاجها ضئيلاً حيث يطحن عليها حوالى أربعة ميشات[٣٢]، وكانت النساء هى التى تقوم بعملية الطحن وذلك فى الليل وكان الطحن يتم يومياً أو كل يومين.

وتتكون الرحى من حجرين مستديرين فوق بعضهما: الأسفل أكبر وقطره حوالى ٥٠سم والأعلى حوالى ٤٠سم، ويقوم النجار أو الحجار بتسوية الحجر الذى يؤتى به من الجبل وتخشين السطح الداخلى لكى يطحن الحب، ويعمل فتحة فى منتصف الحجر الأعلى، وهذه يوضع منها الحب وتتوسطها خشبة (فركه) تخرج من الحجر الأسفل؛ وذلك حتى لا يقع الحجر الأعلى أثناء إدارته وتعمل على ضبط الحجر، وعلى حافة الحجر الأعلى تعمل فتحة توضع فيها اليد التى تستعمل لإدارة الرحى. وتوضع الرحى على برش بحواف حتى ينزل فيه الدقيق ولا يقع على الأرض.

ولنقرأ ما تقوله حامدة ساسة برى: «تغسل الغلة وتفرشها حتى تجف وتقوم بطحنها فى الليل وعاملين خلقه نظيفه (قطعة قماش نظيفة) ننفض بها الرحاية، عشان الغبار ما يجيشى فى الدقيق، ودلوق (الآن) يجيبوا لنا الدقيق لا عارفين جايبينه منين ولا موديته فين ولا حاطين فيه إيه وكل ما ناكل منه نعيا»[٣٣].

وأثناء عملية الطحن كانت الطاحنة تغنى حتى تسلى نفسها ويذهب عنها عناء العمل. ويلاحظ أن مقاطع الأغنية قصيرة؛ وذلك حتى تتناسب مع حركة يد الطاحنة وتمايل جسدها أثناء الطحن، حيث إنه من الصعوبة أن تغنى مقاطع طويلة حيث لا تتوافق الحركة مع الأداء، ونستطيع أن نقول أن حركة الرحى تمثل الإيقاع الذى يضبط حركة اليد وتمايل الجسد والأداء أيضاً.

(٢٩) ببعض قرى المنوفية ولكن ربما استمرت بعد ذلك أو انقرضت قبل ذلك فى أنحاء الوجه البحرى.

(٣٠) الحصة عبارة عن بعض الشوارع فى القرية وتشبه الشياخة فى المدينة والناحية فى الريف.

(٣١) محمود رياض أحمد، مدرس تربية رياضة، ٤٥ سنة، القصر، ١٩٩٥، الجامع شوقى عبدالقوى.

(٣٢) المشية حوالى ٢,٢٥ك.

(٣٣) حامدة ساسة برى، ٧٠ سنة، المكس القبلى، ش٥، ١٩٩٤ الجامع شوقى عبدالقوى.

والأغانى التى تغنى أثناء دوران الرحى والتى غالبًا ما يديرها اثنتان تجلسان متقابلتان تمدح فى النبى وتحكى بعضاً من سيرته، وربما تفصح مطلع إحدى الأغنيات عن السبب فى مدح النبى فى مثل هذه المناسبة ومدى ما تمثله للمرأة من عناء، فتقول الأغنية:

يهـون العسـير إن	مدحت النبى يهون العسير
تخف الرحايا وينعم دقيقى	وان مدحت النبى يهون كل هاين

ويقال ما سبق قبل إدارة الرحى وعند بدء إدارتها تغنى قائلة:

يا حاضرين ذكر النبى صلـو	والزين شلع نوره فى بطن أمه[٣٤]
شلع نـوره فـى بطـن أبـوه	شـلع نـوره فـى بطـن أبـوه
يا حاضرين من الصلاه زيدوه	ليله نبينا المصطفى داعـوه
شق القمر والكون نور لـه	يا حاضرين ذكر النبى صلو
والزين شلع نوره فى بطن أمه	شلع نواره فى ضهر عبدالله
من قبل ما يخلقه ويتدلـى	يا ليله أن ودعـوه واتـدلى
سبع مـوادن ادنـت لامـه	يا حاضرين على النبى صلو
والزين شلع نوره فى بطن أمه	شـلع نـواره فـى ضهـر أبـوه
يا حاضرين من الصلاه زيدوه	ليله نبينا المصطفى وصفـوه[٣٥]

(٣٤) شلع أى ظهر نوره.

(٣٥) حامده ساسه برى.

وتغنى راضية مسلم من باريس نفس الكلمات وبنفس طريقة الأداء وإن اختلفت بعض الكلمات مثل جوامع بدل موادن:

يا بخـت من زار ابن عبدالله	نـال الشفاعـة يا رسول اللـه
يا حاضرين على النبى صلـو	والزين شلع نوره فى بطن أمه
يا بخت من زاره نهار الاثنين	كانوا الصحابة جالسين صفين
طلعوا بنات الحور بالشمعتين	وزغـردوا للنـبى رسـول اللـه
يا حاضرين على النبى صلـو	والزين شلع نوره فى بطن أمه
يا بخت من زاره نهار الثلاث	كانوا الصحابة جالسين قمرات
طلعوا بنات الحور بالشـمعتين	وزغـردوا للنبـى رسـول اللـه[٣٦]

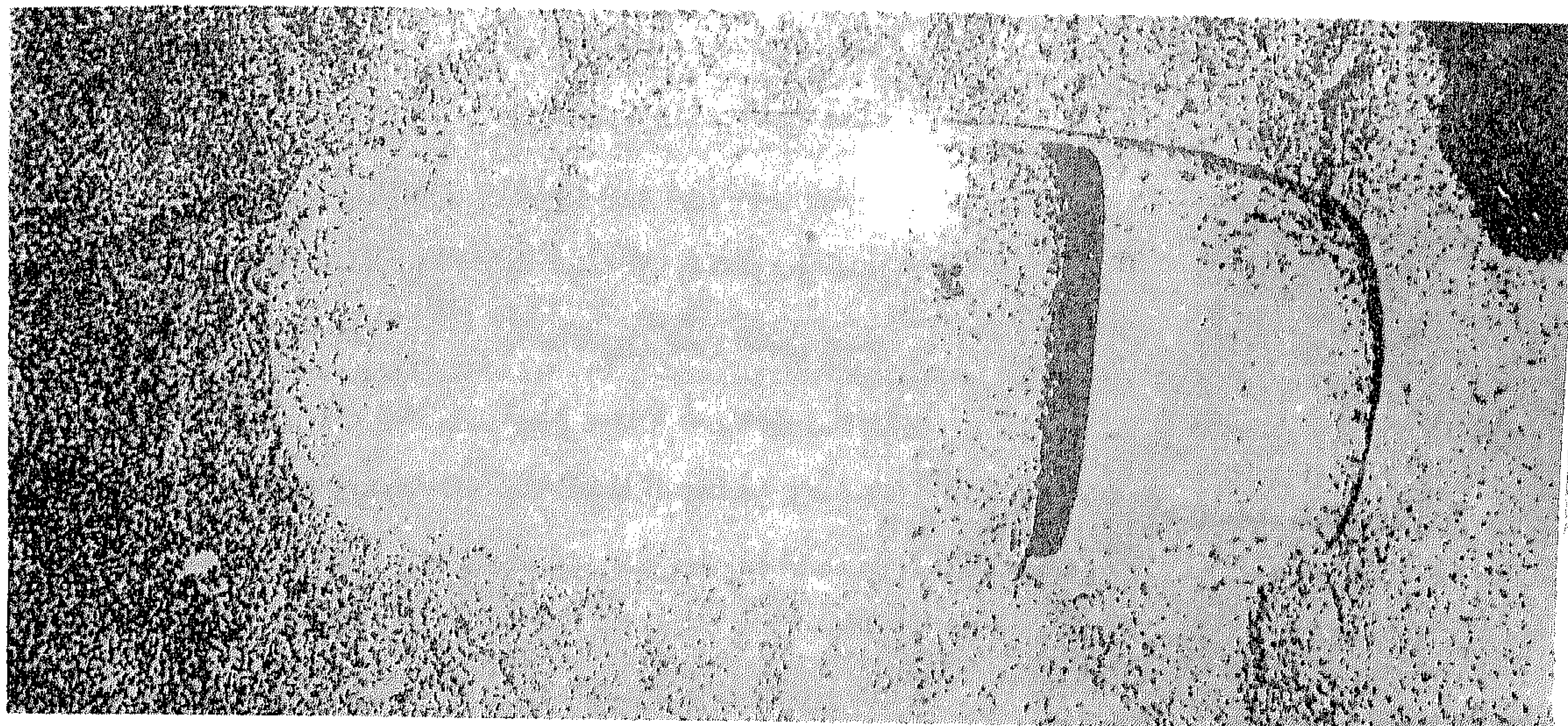
(٣٦) راضية مسلم، باريس، ١٩٩٥، الجامع شوقى عبدالقوى.

مما سبق نجد أن بعض مظاهر الثقافة المادية فى مصر خاصة تلك المتعلقة بالزراعة أو منتجاتها استمرت طوال التاريخ دون تطور سريع، فقد استغرق تطور الرحى حتى التوصل إلى الطاحـون زمناً يقـدر بآلاف السنين، واستـمـرت كـلاً من الرحى والطاحـون تؤديان وظيفتهما إلى القرن العشرين حيث عرفت الطاحون الذى يدور بالديزل والكهرباء فعرف الإنتاج الكمى.

كان ذلك مصاحباً للهجرة من الريف إلى المدينة وتحول كثير من السكان إلى التعيين فى الحكومة وليس العمل بها، حيث إنهم لا يعملون، وصاحب ذلك التكبر والأنفة من العمل الزراعى والمنزلى خاصة بعدما عرف البنطلون والبلوزة، فترك الطحن والخبز وغيرهما من أعمال الحقل والمنزل وأصبح المصرى عالة على نفسه، مكتفياً بملاليم الحكومة وأبهتها «ان فاتك الميرى اتمرغ فى ترابه».

ويلاحظ أيضًا أن هذا العمل الشاق كان يؤدى بسعادة وشغف، ولا تغيب عنا كلمات حامدة ساسة برى السابقة... «كل ما ناكل منه نعيا» أين هذا الآن من التثاقل والتهرب من الذهاب إلى العمل، هل حدث تغيير فى بنية المصرى وتفكيره أدى به إلى ما نلمسه جميعاً؟

أيضًا البهجة التى كانت تصاحب العمل أيًا كان هذا العمل، فها هى الرحى يصاحبها غناء، والساقية والنورج وغيرهما من أدوات العمل، ونجد أن الأداء ولابد وأن يصاحب الحركة، فإذا توقفت الحركة توقف الأداء تلقائياً ولا يمكن أن يستمر المؤدى، ويعلى ذلك أن هناك تركيز واستغراق فى العمل، عكس الآن حيث انعدمت الفرحة المصاحبة للعمل، حيث أصبح الإنسان يعمل دون تركيز، فعقله مشغول بأمور أخرى، ففقدت الحياة بهجتها ومصر مكانتها.



الرحاة بى شـــــلاتين ١٩٩٧



فتـاة تستخدم الرحاة بى شلاتـين ١٩٩٧

الخيول العربية

فى أعين عرب الطحاوية

الطحاوى سعود



يعتبر عرب الطحاوية من أكبر بطون قبيلة الهنادى من بنى سُليم، والتى نزحت إلى مصر والمغرب العربى مع حركة الفتوحات الإسلامية، ويعيش معظم أفراد عرب الطحاوية فى تجمعات كبيرة تسمى بأسماء أجدادهم الذين سكنوا تلك المناطق على شكل نجوع بمحافظة الشرقية وبخاصة فى مركز الحسينية وبلبيس وأبو حماد وكفر صقر؛ علاوة على وجود الكثير من الأفخاذ فى محافظتى البحيرة وأسيوط.

وتتميز الحياة الاجتماعية لعرب الطحاوية بوجود الكثير من الموروثات العربية القديمة، كتربية الخيول العربية الأصيلة مع الاهتمام بأنسابها، ويعود حبهم لتربية الخيول وتعلقهم بها لوجودها معهم منذ نزولهم مصر، وكذلك لذكرها فى القرآن الكريم فى أكثر من موضع؛ حيث قال الله تعالى فى كتابه العزيز: **﴿والعاديات ضبحا * فالموريات قدحًا * فالمغيرات صبحًا * فأثرن به نقعًا * فوسطن به جمعًا *﴾** [سورة العاديات].

وقال سبحانه وتعالى: **﴿وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل﴾** [سورة الأنفال].

وتعتبر الخيول العربية بالنسبة إلى كل عربى هى عدته وعتاده وهى عزوته وزاده، ولا ننسى أن أول حصان عربى سمى (زاد الراكب) ومنه تسلسلت كل الخيول العربية على وجه الأرض، وحرى بنا أن نذكر هذا الحديث فى خلق الخيل.

عن وهب بن منبه أنه قال: بلغنى أنه لما أراد الله سبحانه وتعالى أن يخلق الفرس قال لريح الجنوب: إنى خالق منك خلقًا أجعله عزًا لأوليائى وذلاً لأعدائى، وجمالاً لأهل طاعتى، فقبض من الريح قبضة وخلق منها فرسًا، وجعلتك عربيًا، الخير معقود بناصيتك، والغنائم محازة على ظهرك، والغنى معك حيث كنت، أرعاك بسعة الرزق علىّ من الدواب، وجعلتك لها سيدًا، وجعلتك تطير بلا جناح فأنت للطلب وأنت للهرب، وسأحمل عليك رجالاً يسبحونى فسبحنى معهم، ويكبرونى فكبرنى معهم، فلما صهل الفرس، قال:

باكت عليك، أرهب بصهيلك المشركين، املأ منه آذانهم وأرعب به قلوبهم وأذل به أعناقهم، فلما خلق الله تعالى آدم، وعرض عليه الخَلق وعلمه أسماءهم، قال الله تعالى يا آدم: اختر من خلقي ما أحببت، فاختار الفرس، فقال تعالى له: اخترت عزك وعز ولدك باقياً معهم ما بقوا فبركتي عليك وعليهم، قال وهب: فما من تسبيحة ولا تحميدة تكون من راكب الفرس إلا والفرس يسمعه ويجيب بمثلها من نطقه.

* وهناك بعض الأحاديث النبوية الشريفة نذكر منها:

* «المنفق على الخيل كباسط يديه بالصدقة لا يقبضها، وأرواثها وأبوالها عند الله يوم القيامة كذكي المسك».

* وقال أيضاً صلى الله عليه وسلم: «عليكم بإناث الخيل فإن ظهورها عز وبطونها كنز».

من هنا زاد اهتمام عرب الطحاوية بالخيول العربية الأصيلة ذات الأنساب العريقة، فعندما بدأ استقرارهم بدءاً من عام ١٨٥٠م تقريباً فى محافظة الشرقية وخاصة فى مناطق بلبيس وأبو حماد وجزيرة سعود وكفر صقر والإسماعيلية، وأبو سلطان، كانت لهم خيولهم التى أتوا بها والتى يستخدمونها فى التنقل والترحال، وبدأ استقرارهم وتملكهم للأرض الزراعية وانتهت فترة التنقل والرعى والحروب، عمد شيوخ الأسرة على تأسيس مرابط الخيل الخاصة بهم، وفى ذلك الوقت كانت منطقة (حمص، حماه) بسوريا هى موطن الجواد العربى ويطلقون عليها (الشام)؛ حيث يوجد بها بعضٌ من قبائل: عنزة، شمر، الفدعان، السبعة، التى تخصصت فى تربية الجواد العربى ومتابعة أنسابه، وكان لعرب الطحاوية بعض الأراضى وكذلك صلات اجتماعية بأقاربهم هناك وبعض من الأصدقاء المقربين، فبدأوا بجلب أمهات الخيل والطلائق[1] منهم من كان يسافر ويشترى ويعود وينتظر وصول خيله ومنهم من كان يشترى عن طريق وسيط، وكان لكل فرس أو حصان شهادة[2] نسب مكتوب فيها شكله ولونه وسنه ونسبه كاملاً للأب والأم وموقعه من البائع، وهناك تزكية عليها من أصحاب المرابط المجاورة وشيوخ العشائر الموجودة فى حمص.

(١) الطلائق: جياد الإنتاج.
(٢) شهادة النسب.

تعتبر الخيل بالنسبة لعرب الطحاوية كسائر أفراد الأسرة ينظفون لها المرابط ويسقونها من المياه النقية الصافية الباردة ويغربلون لها العليق الخاص بها ويعملون على راحتها، ويجب أن لا ننسى أن عرب الطحاوية هم أصحاب الفضل الأول فى وجود الجواد العربى فى مصر حتى الآن، ومن خيلهم تأسست (محطة الزهراء) المعروفة بتربية وإنتاج الجواد العربى وتصديره والمحافظة على أنسابه، ويطلق عرب الطحاوية على الحصان الطلوقة (هدوده) وهو حصان الإنتاج وعلى الأم التى تلد (الفرس).

ويجب هنا أن نذكر أن الخيل تنسب لأمهاتها لا لآبائها فهذا الحصان ابن فلان ولكنه من بيت أمه - الدهمة مثلاً.



ومن بيوت الخيل التى أحضرها عرب الطحاوية وعليها تأسست مرابطهم (الدهمة - العبية - الصقلاوية - التامرية - الخلاوية - الشعيفية - النواقية - الشويمة - المعنقية - الخرساء - الكحيلة) وتتفرع من هذه البيوت فروع كثيرة، وعندما عمل عرب الطحاوية على شراء أمهات الخيل واستقدامها من الشام عمل كل شيخ على شراء أنواع من الخيل تختلف عما يقوم أخوه بشرائه من بيوت الخيل؛ ليتمكنوا من التبادل فيما بينهم من الطلائق الإنتاج.

وتوارثت عرب الطحاوية بيوت الخيل منذ القدم، فعندما حدث السيل العرم فى اليمن فرت الخيل وظهر منها خمسة فى بلاد نجد، فخرج خمسة رجال فى طلبها، فعثروا عليها، وترصدوا تنقلها فإذا هى ترد عيناً (ينبوع ماء) لا يوجد غيرها فى تلك المنطقة، فتحايلوا عليها وأمسكوا بها بعد أن سدوا عليها جميع المنافذ، ثم ركبوها متجهين إلى منازلهم التى

كانت بعيدة عن العين، وفى أثناء السفر نفذ زادهم وأجهدهم الجوع فتباحثوا فى كيفية الحصول على ما يسدون به رمقهم فلم يجدوا حلاً إلا التسابق عليها وذبح المتأخرة منها لطعامهم، فتسابقوا وجاءت إحداها متأخرة إلا أن صاحبها رفض ذبحها حباً لها وأبى إلا أن يعيدوا السباق ففعلوا فتأخرت أخرى ورفض صاحبها، وهكذا وفيما هم كذلك لاح لهم قطيع غزلان فطاردوه وظفر كل منهم بغزال وسلمت أفراسهم من الذبح. فسموا الفرس التى سبقت فى الأدوار (صقلاوية) لصقالة شعرها وكان اسم صاحبها جدران فسميت صقلاوية الجدران، وسموا الثانية أم عرقوب؛ لالتواء عرقوبها وكان اسم صاحبها (شوية) فسميت أم عرقوب شوية، وسموا الثالثة شويمة لشامات بها وكان اسم صاحبها السباح فسميت شويمة السباح، وسموا الرابعة كحيلة لكحل عينيها وكان اسم صاحبها أو لقبه العجوز فسميت كحيلة العجوز، وسموا الخامسة العبية؛ لأنها لما تسابقوا وقعت عباءة صاحبها على ذيلها فلم تزل رافعة ذيلها والعباءة معلقة به إلى آخر الميدان وكان اسم صاحبها الشراك. فسميت عبية الشراك، وهناك مقولة أخرى عند عرب الطحاوية فى هذه التسمية للفرس العبية، هى أنه لما حدث هجوم على إحدى القبائل لجأت إلى الهرب وكانت الفرس العبية وراءها بنتها فى عمر أيام قليلة. فقد ظن صاحبها أنه ترك ابنتها ولم تلحق بأمها ولكن بعد مرور الليل بأكمله سيراً اكتشف راكب العبية أن بنتها تختبئ تحت عباءته وفى جوار أمها وقد سارت كل هذه المسافة دون كلل.



والبدوى يركب الفرس فقط، وتحتفظ كل قبيلة بعدة فحول من السلالات المختلفة لأغراض التزاوج فقط، ولا تشارك فى الغزو، لأنها تصهل قرب الأفراس وتفضح الغزاة لدى أعدائهم.

وأعظم خصائص الخيول العربية هى قدرتها على الاحتمال، وهناك سجلات رسمية بذلك فى أمريكا وإنجلترا والمجر وبلغاريا وبولندا وروسيا وألمانيا ومصر وتركيا وأماكن أخرى، فالخيول العربية ذات الدم العربى نالت الجوائز الأولى أو الجوائز الأخرى فى سباقات الاحتمال.

لعرب الطحاوية وجهة نظر فى ألوان الخيل:

فهم يرون أن اللون الأبيض واللون الأشهب[٣] هما أكثر الألوان تحملاً للعطش، ثم يرون أن اللون الأحمر واللون الأدهم[٤] واللون الأسود هم أقل الألوان تحملاً للعطش وأكثرهم عرقاً، ومن الألوان الأخرى الأشقر، والماوردى، والكستنائى، والأزرق الحديدى[٥] والأزرق القروشى[٦] والأشقر الذهبى[٧] ولا يفضلون اللون الأسود، وقد يأتى المهر المولود لأبيه أو لأمه أو لأجداده فى اللون وفى الحجل فلا غرابة فى ذلك.

ومن أسماء الخيل التى يطلقونها على خيلهم:

دهمان، المعنقى، مشعان، صنديد، جدعان، ناصر العرب، فارس الصحراء، هلال النصر، جدران، ابن الليل، فارس العرب، ابن النيل.

فهم يسمون خيلهم بأسماء قوية حماسية تبعث الهيبة والاحترام لدى من يسمعها.

وعندما يستعرضون حالة ميلاد للفرس من أن يشبى[٨] الحصان على الفرس حتى بلوغ المولود سن الإنتاج، فإننا نرى ملحمة عجيبة متكاملة العناصر كما لو كانت تحدث فى إحدى بيوتهم الخاصة ولإحدى بناتهم.

تطلب الفرس الحصان فى أول الشهر العربى حتى منتصف الشهر ويشبى عليها الحصان مرتان على الأكثر فى يوم واحد فى أول النهار وفى آخره، وتعزل الفرس عن الحصان، ويعاد عرضها على الحصان بعد تمام ٢١ يوماً من يوم أن شبا عليها الحصان، فإن هى

(٣) الأشهب: هو الأبيض ولون الشعر المعرفة والذيل أسود.
(٤) اللون الأدهم: هو ما بين الأحمر والأسود.
(٥) الحديدى: لون الحديد وشعره أميل للأسود.
(٦) القروشى: وهو أبيض وبه دوائر فى حجم القروشى زرقاء وشعر المعرفة والذيل ما بين أزرق وأبيض.
(٧) الأشقر الذهبى: وهو عند الشمس يميل إلى لون الذهب.

(٨) يشبى الحصان: أى تطلقه على الفرس للإنتاج.

امتنعت أصبحت (حارز)[٩] وإذا قبلت الحصان فهى لم تحرز ويعاود الإطلاق عليها مرة أخرى فى المواعيد المحددة.

تلد الفرس بعد عام إلا أسبوعين أو بعد عام كامل أو بعد إحدى عشر شهراً.

يختار العربى موسماً للتلقيح ويسمونه الربيع وهو الموسم الذى يتوفر فيه البرسيم (العليقة الخضراء) ويبدأ من شهر نوفمبر حتى شهر مايو ليتم في هذا الموسم التلقيح والميلاد والفطام، حيث يكون البرسيم عاملا مساعداً قوياً للفرس التى ترضع وكذلك للفرس الحارز وكذلك للمهارة[١٠] الصغيرة أثناء الفطام ويساعد أيضاً على إدرار اللبن، ولا يركبون الخيل ولا يتم تعليمها فى هذا الموسم بالمرة فهو موسم تزاوج.

عند قرب موعد ميلاد الفرس، وهذا الميعاد يكون مدوناً فى مفكرة صغيرة يضعها شيخ العرب فى جيبه الداخلى ليدون بها تاريخ الميلاد ومواعيد إطلاق الحصان على الفرس، وتلد الفرس في خلال أسبوع من الموعد المحدد لها فيعمل صاحب المربط على التنبيه على خفير المربط بأن يراقب الفرس حيث ميعادها قد حان، وأغلب الخيل تلد ليلاً، وقد يبيت صاحب المربط أو أحد أبنائه عند الخفير فى الليالى المنتظرة وقد تغافلهم الفرس وتشرق عليها الشمس وابنها وراءها وقد انتهى كل شيء.

قبل ميلاد الفرس بعشرين يومًا تقريبًا نرى (ضرة الفرس) قد امتلأت باللبن وبدأت بالتحليب أى ظهور قطرات من اللبن عند الحلمات وكبر بطن الفرس بشكل واضح، وعندما تأتى ساعة الميلاد نجد الفرس فى حالة مزاجية مختلفة تمامًا وفى حالة قلق، فيطلقون الفرس من مربطها تماماً لتكون حرة الحركة وتختار هى المكان الذى تلد فيه، وعند ظهور المولود نساعد الفرس على إخراجه منها بجذبه إلى الخارج برفق وبهدوء وفى حركة منتظمة تتزامن مع النفس العميق الذى تخرجه الفرس لإخراج المولود، وبعد إتمام عملية الميلاد نعمل على إفاقة المولود إذ إنه فى حالة عدم تركيز بأن نشممه شيئًا من البصل ونساعده على النهوض ونوجهه إلى ضرة أمه للرضاعة وتقوم أمه بلعق جسمه بالكامل وذلك لتدفئته وبث الحنان فيه، ثم يتم تحزيم الفرس الأم بحزام من الصوف عريض ما بين السرة والضرة خوفاً من ترهل بطنها، ثم قطع سرار المهر ودفن المشيمة.

إذا كان الميلاد فى فصل غير الربيع يعمل صاحب المربط على تزويد الفرس الأم بعليقة الذرة البيضاء المجروشة فهى تساعد على إدرار اللبن، وبعد أيام يكون المهر المولود وقد تعود على الرضاعة، ونربط أمه فى المربط مرة أخرى وتعود الحياة إلى ما هى عليه ونفك الحزام من على الفرس بعد أسبوعين تقريباً.

يسمى المهر عند ميلاده (فلو- فلوه) فى حالة الذكر والأنثى وتعطى البشارة[١١] لأول من بلغ بميلاد الفرس وتعم البهجة البيت البدوى الطحاوى لميلاد إحدى الأفراس وتذبح ذبيحة للفرس.

ويأتى أبناء العمومة ليأكلوا من الذبيحة ويتفرسوا فى المهر المولود أىّ الصفات قد أتى من والده أو أمه وأىّ صفات السباق فيه ويباركون ويهنئون لصاحب الفرس.

ويبقى هذا الفلو حتى سن أربعين يومًا، ثم يطلقون عليه بعد ذلك (مهر- مهرة) ويتم فطام المهارة غالباً عند سن ٦ شهور ويعزل تمامًا عن أمه مع مراعاة أمه والعمل على قذف الضرة بالماء البارد بين الحين والآخر، حيث تكون ممتلئة باللبن مما يسبب ذلك لها بعض القلق، ويتعلم المهارة عند سن ١٦ شهراً ويكون ذلك فى الفترة ما بين شهر مايو حتى شهر نوفمبر، وهى فترة العليقة الجافة، فهم يقررون ويرون أنه من مئات السنين لم يعرف للخيل عليقة سوى الشعير فى فصل الصيف، والبرسيم فى فصل الشتاء ومع الشعير الدريس[١٢]

(٩) **حارز:** أى لقحت أو شالت.

(١٠) **المهارة:** جمع مهر وهو الاسم الذى يطلقونه على الخيل الصغير بعد فترة الميلاد.

(١١) **البشارة:** هى قدر من النقود أو قطعة قماش يعمل جلابية أو بالطو.

(١٢) **الدريس:** هو البرسيم المجفف.

والتبن، ويدشون الشعير إلى المهارة الصغيرة والفرسات كبيرة السن أو يقومون بتخمير الشعير فى الماء مع قليل من الملح وذلك كله ليسهل هضمه لئلا يخرج مع الروث سليماً، وقد يخلطون بالشعير عسلاً أسود، وحرى بنا أن نذكر أن الخبز المصنوع من دقيق الشعير هو طعام أهل البادية؛ لأنه لا يساعد على السمنة بقدر ما يعطى البدوى من قوة العصب والنشاط والخفة، وهذا ما يتفق فيه البدوى مع خيله.

لابد من التسامح مع الخيل وذلك فى حالات البيع والشراء وحالات المشاركة والطلاق على الفرس، فلابد من إرضاء الراعى وسؤاله الدعاء لنا بالبركة، فعدم التسامح والتراضى مع الخيل يمنع البركة ويساعد على عدم تكاثر الخيل فى المرابط وأشياء أخرى كثيرة نحن فى غنى عن ذكرها.

بعد الانتهاء من فترة تعليم المهر يدخل المهر الربيع التالى جاهزاً للبيع للسباق، وتكتمل الخيل جسمانياً عند سن خمس سنوات ولكنها تصلح للإنتاج عند سن ثلاث سنوات.

من بعض مجاريدهم فى الخيل نستعرض هذه الأبيات:

شوقك شوق كحيل الأصيلة(١٣)	**تغلب فى الميز(١٤) وصبُاره**
(١٥)ما فيها من الشين وقية	**تعجب فى الناس النظارة(١٦)**
(١٧)بالسوم الغالى مشرية	**جيدة فى الخيل وسيارة**
وصاحبها عنده مالية	**ما يطلب من واحد بارة(١٨)**

ولعرب الطحاوية وجهة نظر خاصة فى وصف الجواد العربى الأصيل، وأن الحصان العربى الصحراوى يشكل فصيلة متميزة؛ لأن له خمس فقرات قطنية بدلاً من ست وعدد أقل من المعتاد من فقرات الذيل ١٦ بدلاً من ١٨ فقرة، إنه يختلف عن الخيول الأخرى فى أن له حوضاً متطاولاً وقحف ودماغ بارز، ووجهاً منخفضاً وفكاً سفلياً نحيلاً مستدقاً، فهم يقسمون الحصان إلى أجزاء عند وصفه، فعندما يصفون الرأس أولاً:

يقولون يجب أن تكون صغيرة مقبولة الشكل والأذنان صغيرتان منتصبتان، والجبهة عريضة، والعيون سوداء صافية واسعة جاحظة وأجفان الحصان رقيقة كحلاء، وقصبة الأنف مقعرة لا مقوسة للخارج وأنف (منخر) الحصان واسع رقيق الجلد، وما بين الفكين من الخارج يسع لدخول قبضة يد الفارس، والصدغ يكون مقسوماً وعموماً لا يحبون الرأس المثلثة، ولكن الرأس الواضحة المعالم والرقبة الطويلة وعريضة ومقوسة لأعلى والمعرفة أى شعر الرقبة يسمونه (المعرفة) يكون ثقيلاً نظيفاً طويلاً و(الحارك)(١٩) لا يكون عالياً ملحوظاً، وأن يكون الحصان قصير الظهر ما بين الحارك والكفل(٢٠) وأن يكون الكفل مستقيماً لا ينحدر فالكفل المستقيم يساعد الحصان على (الشول)(٢١)، أما إذا كان الكفل منحدراً سيكون شول الحصان غير مستقيم ويسمونه مثل ذيل الثعلب.

والعرب يحبون الحصان المشوال وهذا ما أسلفنا ذكره عن بيت الفرس العبية، وفى حالة الكفل المستقيم يكون ذيل الحصان مثل المزروع فى الكفل، هكذا يقول عرب الطحاوية.

يكون صدر الحصان واسعاً مليئاً بالعضلات البارزة، والعرب يسمون الأرجل الأمامية للحصان (يدان) والخلفية أرجل، وتكون أيدى الحصان نظيفة سليمة قوية منتصبة الأوتار، والحافر فى وضع انتصاب ـ يسمونه حافر كباية ـ لا مفرطحاً على الأرض، ويكون العرقوب فى الأرجل مشدوداً منتصباً لا مرتخياً وذلك يساعد الحصان على الجرى.

يفضل العرب الحصان ذا الجلد الرقيق لا السميك حيث يكون أكثر حساسية من غيره ويكون سهل التعليم ودائماً مستعداً لتلقى الأمر، وعند تعليم الخيل يعملون على نهى الحصان

(١٣) كحيل الأصيلة: أحد بيوت الخيل.
(١٤) تفوز فى سباق الصابية ولها قدرة على التحمل.
(١٥) ممن ليس بها أية عيوب.
(١٦) مثال إعجاب من ينظر إليها.
(١٧) بأغلى الأثمان تم شراؤها.
(١٨) بارة: عملة كانت متداولة فى ذلك الوقت.

(١٩) الكتف.
(٢٠) مؤخرة الحصان.
(٢١) الشول: هو أن يرفع الحصان ذيله لأعلى عند الجرى وذلك مثل الراية.

عن الخصال غير المرغوبة فى الخيل مثل الرفس والعض والاندفاع عند الركوب، حيث إنه إذا لم ينتبه عن ذلك عند التعليم تبقى معه هذه الخصال حتى نهاية حياته، ويقولون إن الحصان ينسى الخصال والفرس لا تنسى وعليه فهم يفضلون الخيل المهذبة الخالية من الخصال غير المرغوبة.

ليس هناك شك فى أن الحصان أصيل من سلالة نقية، فرأسه قصيرة نوعًا ما ويشبه قسمات رأس الغزال الهرمى، كأن الحصان يحركه لأعلى ويصهل صهيلاً متقطعًا عدة مرات بروح عالية، أما فمه ذو الشفة السفلى الصغيرة القوية فقد تلاعب شرابات رسنه الزاهية وانفراج عن أسنان عاجية براقة، أما فتحتا الأنف الكبيرتان الرقيقتان العريضتان فتشبهان رؤوس تويجات الزهرة أو صدفات وردية رقيقة، وفوق العينين السوداوين بأهدابها السوداء اللامعة الطويلة جبهة بارزة وعالية كالترس، ورأسه عريض بين الفكين وله فجوة مقعرة لعظمة الأنف بكاملها وبذلك يتم التعرف على نسبه العريق، وانحناء القصبة الهوائية يبلغ أوجه فى الحنجرة المقوسة الرائعة، وتوصف الرقبة بشبه موجة متطاولة ينساب منها العرف الحريرى بموجات براقة، أما أذناه الصغيرتان المستقيمتان المتجهتان نحو الداخل فقد تراقصت مثل (الزنبقات المهتزة في الماء الجارى) وتراقص جسمه النحيل الرشيق كله بقوة مطواعة، وصدره عميق مهيب وكتفاه المائلان يمتازان (بحركة السباحة) وظهره قصير وعريض وواضح الاتصال ومثالى للسرج، وعضلات العجز قوية وهى كما يقول البدوى: سر قدرته على التحليق والتوازن، والذيل الطويل من الشعر الناعم الذى يرتفع بقوس كامل ثم يسقط نحو الأرض كبرقع ثقيل يستدق حتى نهايته. والفخذان كفخذى نعامة، نامى العضلات وقوائمه خفيفة ولكنها قوية ورشيقة ذات أرساغ مرنة طويلة قوية وحوافر سوداء صلبة كالصخر، إنه متناسب ومتوازن حتى الكمال لا هو بالكبير ولا بالصغير وهو فوق المتوسط، وشعره الحريرى الناعم لامع كالمرآة، وأثناء النظر إليه لم أعد استغرب لماذا سمى البراق الذى حمل الرسول ﷺ إلى الجنة.



ويفضل العرب عامة الحجل[٢٢] فى الخيل ويبحثون عنه عند الميلاد مباشرة، وهناك بعض الصفات التى تتوارثها الخيل من أجدادها من الجمال والحجل ومن الممكن أن تستمر هذه الصفات حتى الجيل الخامس.

(٢٢) **الحجل:** البياض فى أيدى وأرجل الخيل.

روى أن أحد الصحابة ويسمى سليمان بن خليل ذهب إلى رسول الله ﷺ وقال يا رسول الله: إني غاد فى شراء فرس فماذا تكون، فقال إذا وجدت أدهم محجل الثلاث مطلوق اليمين سابل الغرة فذاك، فقال يا رسول الله إن لم أجده، فقال: إن وجدت أشقر محجل الثلاث مطلوق اليمين سابل الغرة فخذه، فقال يا رسول الله إن لم أجده فقال له رسول الله ﷺ خذ ما عداك ولا تأخذ مشكل وكان النبى يكره الشكال فى الخيل.

والمقصود هنا بالشكال أى محجل اليد اليمنى والرجل اليسرى والعكس.

فيفضل العرب دائماً الحصان ذا الوجه الأبيض ويسمونه (سيالة)[٢٣] ويسمونه فى اللغة العربية سابل الغرة، وقليلا ما يشمل هذا البياض العينين ولكنه يبدأ ما بين الأذنين حتى ما بين المنخرين وأحياناً يمتد حتى الشفة السفلى، ويكره العرب البياض فى الشفة السفلى دون أن يكون هناك سيالة.

(٢٣) **سيالة:** بياض الوجه.

والحجل طليق اليد اليمنى أى الحجل فى الرجلين واليد اليسرى خال من اليد اليمنى، وتحدد اليمين واليسار عندما ننظر للحصان من الخلف، فعندما يولد للعرب حصان بهذه المواصفات وأشقر أو أدهم فهم يتوسمون فيه كل الخير والبركة ويقولون هذا ما أوصى به الرسول ﷺ.

ولا ينسى العرب أبداً الاهتمام بشعر الخيل من المعرفة وشعر الذيل فهم يقومون بتمشيطه بأمشاط خاصة مع استخدام الزيت والعناية التامة به لئلا يتعرض الشعر للتعقد والسقوط.

وهناك فى الدحية عند العرب ما يطلقون عليه (بوشان)[٢٤] وذلك عند أفراحهم، وهو موال عربى يقول:

(٢٤) موال يطلق أثناء الدحية.

(شعرك يا بنت سبيب خيل ويا بنت علقى على الخيل وكثرى للأدهم عليقة بكرة سوق الاثنين لمى الحصى من طريقه)

يرى عرب الطحاوية ويتفق معهم الكثير فى أن الخيل تطرب[٢٥]. وتطرب إلى الطبول والمزمار البلدى، ولكنهم يرون أن الخيل تطرب فى مرابطها لا نتيجة لأدب وتعليم، ويرون أيضاً ويؤكدون أنه لا علاقة بينهم وبين من يعملون على أدب الخيل بالمرة. فكما أسلفنا فى أول الحديث أن الخيل عندهم كسائر أبنائهم فهم لا يسمحون لابنتهم أن ترقص كما لا يسمحون لخيلهم كذلك، ويرون أنه من العار أن يرقص الحصان والحصان الذى يرقص يطلقون عليه النار فى التو والحين. فخيلهم لهم ولعزهم وجاههم وللإنتاج ولرياضاتهم المختلفة وخيلهم للحرب وللكر والفر.

(٢٥) تميل إلى الأنغام والموسيقى.

أما من يعملون على أدب الخيل، فهؤلاء بعض الناس الذين يسكنون الريف وليسوا بالعرب بالمرة، ويعملون على ترويض خيلهم والتى يصطادونها من مخلفات سباق الخيل وبعض المرابط التى لا تمت للسلالات العربية بشىء والمخصصة لتجارة الخيل لهذا الغرض، ويقومون بتعليم الخيل الرقص وبعض الحركات رغماً عنها عن طريق أدوات حادة يستخدمها الراكب بعدما يكون قد حمل الحصان ما لا طاقة له من لجم وأدوات زينة وبراقع وسرج قد يزن ٢٠ كيلو ناهيك عن وزن الراكب نفسه، وقد رأيت بنفسى أن الحصان يرقص ألماً لا طرباً وذلك كما يقول الشاعر:



كالطير يرقص مذبوحاً من الألم

ويتم ذلك وسط حشد غفير من المشاهدين المختلفة هوياتهم ما بين معلمين ومهرجين وغير ذلك من الطبول، وهو الجو الذى قد يسبب قلقاً نفسياً للحصان بالإضافة إلى المعاناة الصحية التى يعانيها، فى حين أن الخيل تطرب عند الحالة المزاجية المعتدلة، كما وأن هؤلاء الناس الذين يعملون فى هذه المهنة ولا أسميها هواية حيث إنهم يتعيشون منها على عكس عرب الطحاوية، أن هؤلاء الناس لا يعرفون لخيلهم أنساباً ولا أسماء ولا يهتمون بذلك وقد يطلقون على الخيل بهائم، مما يقلل من شأن الحصان وعزته.

كما أنهم يستخدمون أدوات للزينة للخيل كبيرة جداً، وقد لا يظهر الحصان منها بالمرة فى حين يستخدم عرب الطحاوية أدوات بسيطة من نسج أيديهم ليس بها تكلف ولا تخفى من جمال الحصان شيئاً، فهم يدعون جمال الحصان يظهر بدون تكلف ولا يخفون منه شيئاً، ويعمل هؤلاء الذين يعملون بمهنة أدب الخيل على إطعام خيلهم بعليقة (الردة) وهى مثل الدقيق والتى تعجل بصحة الحصان نظراً لحاجتهم للحصان فى وقت سريع لاستخدامه فى حفلاتهم.

من بعض الرياضات التى يستخدم بها عرب الطحاوية الخيل (الصابية الميز) وهو أن يكون قبل ميعاد الفرح بأسبوعين مثلاً ويكون ذلك ملازماً لميعاد (كف العرب) الذى يؤدونه، ويكون ذلك الميز بعد صلاة العصر أمام منزل العريس والذى من المفروض أن تكون هناك مساحة واسعة كعادة العرب فى سكنهم.

يبدأ الشباب فى التوافد إلى هذا المضمار، فمنهم من هو فى أول المضمار ومنهم من هو فى نهايته بخيلهم وبكامل زينتهم ومنهم من يحمل البنادق الخرطوش، ومن يحمل السيوف، ويكون ذلك كله أمام بيت (المفرح)[٢٦] وقد جلست النسوة فى أماكن ترى منها الخيالة ولا يراها أحد ويقمن بالزغردة تحية للفرسان، ويجلس عدد كبير من الشبان والشيوخ فى أماكن

(٢٦) منزل صاحب الفرح، والد العريس.



مكشوفة واضحة، وهناك من يصب القهوة والشاى ويطلقون الأعيرة النارية تحية للخيالة، ويبدأ اثنان من أحد الفريقين بالانطلاق نحو الفريق الثانى بشكل استعراضى جميل وفى حركة واحدة وقد يمسكون أيديهم بأيدى بعض ويتم ذلك حتى نهاية المضمار.

ويبدأ اثنان من الفريق الثانى، وهكذا... ومنهم من يطلق الأعيرة النارية وهو فوق الحصان ويأتون ببعض الحركات الفروسية كأن يميل أحدهم أثناء جرى الحصان ليلتقط الطاقية الملقاة على الأرض، ومنهم من ينزل من على فرسه ويركب أثناء الجرى، والكثير من الحركات مثل الوقوف على الحصان أثناء الجرى، وتكون الصابية فرصة لاستعراض الخيل والأشياء الجميلة من أدوات الخيل.

ويكون المضمار لاختيار الخيل فى السباق مع بعضها وكذلك مباراة لخيول الشيوخ، يعقب الصابية حديث قد يدوم لأيام طويلة عما جرى فيها من أن الأدهم هزم التامرى وغير ذلك من الأحاديث الشائقة والتى تكون تقييماً لعدد كبير من الخيل، وعند نهاية اليوم بالنسبة للصابية يقول (بيضة يا خيالة) تماماً مثلما يقال فى كف العرب (دام يا حاشى) وهناك مقولة تقال فى هذه المناسبة بالنسبة لمن فاز أو لم يحالفه الحظ، يقول العرب: الخيل وجوهها عظم تغلب وتنغلب، ورغم أن البدوى يمكن أن يكون فقيراً فإنه يحظى بالاحترام عندما تجلب له فرسه الفخار، لدرجة أن أصدقاءه يقفون له إجلالاً لفرسه عندما يدخل مجلس الشيخ وعندما يمرون بجانبها يضعون أيديهم على جبهتها ويدعونها المباركة. والحصان فى الصحراء لا يمر فى مراحل الترويض، فمنذ اليوم الأول تداعب النساء والأطفال المهر الصغير ويلاطفه الجميع وعندما يكبر يبدأ الأطفال بركوبه وبعد ذلك يركبه الشباب وفى النهاية يترك للغزو والحرب.

وقد يرى بعض الناس أن للحدوة[٢٧] علاقة بالخيل، ويرون أن هذه التميمة تجلب عليهم الرزق والفأل الحسن، ويرى عرب الطحاوية غير ذلك تماماً فى حياتهم العملية مع الخيل ولا يرون للحدوة حاجة إلا فى عملية حداء الخيل ولا يستخدم ذلك إلا مع خيول السباق وخيول الخدمة الشاقة عامة، وكل تلك الأغراض للتعيش من الخيل وهم قد لا يختلفون مع الآخرين فى كل ذلك؛ حيث إن الحدوة من الخيل، ولكنهم يرون أنهم يربطون الخيل نفسها أى كل الخير، ولكنهم لا يعتقدون بها - أى الحدوة - ولا مكان عندهم للاعتقاد وأن ذلك حديث العهد بهم.

(٢٧) **الحدوة**: برواز من الحديد يوضع أسفل الحافر ليحافظ عليه ويستخدم للخيول التى تعمل فى السباق والخدمة الشاقة.

إلا أنه يلجأ بعض الناس إلى عرب الطحاوية ومعهم آنية من الأوانى ويطلبون قليلاً من لبن الخيل لمداواة بعض الأمراض، مثل أمراض العيون والأمراض الجلدية وما إلى ذلك من أمراض. وأيضاً يستخدم سبيب الخيل[٢٨] فى علاج السنطة وهى أن تربط السنطة بالسبيبة حتى تجف وتسقط.

(٢٨) **سبيب الخيل**: شعر الذيل ويكون أقوى من شعر العنق (المعرفة).

ويرى كثير من الناس أنه إذا كان عند جارك فرس فافتح بينك وبينه نافذة ليأتى منها الخير، وتربط خرزة زرقاء زجاجية فى عرف أو ذيل الفرس أو شعر سنام الجمل فيجلب الحظ السعيد.

وفى الحقيقة حصان عربى أصيل بكامل مواصفاته وفارس عربى أصيل بكامل عدته يشكلان جملة مليئة بالبركة والخير والجمال فقد يوقفه أحد المارة ويطلب منه أن يدعو له بالبركة.

وأدوات الخيل وكل ما يلزم الخيل عند عرب الطحاوية يصنعونها بأنفسهم، فهم ينسجون بأيديهم (مقاود) الخيل أى (الأمراس) المنسوجة من صوف الأغنام الطبيعى، والمغزول عندهم ذى الألوان الطبيعية (الأبيض، البنى، الأسود) وكذلك ينسجون شرائح (العدة العربى) وبعض (الخراج)[٢٩] والتى تعلق على المسند الخلفى للعدة العربى وفيه جيبان

(٢٩) **الخراج**: جمع خرج وهو يصنع من الصوف الطبيعى.

يستخدمهما الفارس فى حمل أغراضه الخاصة وأدوات القهوة وذلك أثناء ترحاله وسفره، فهم يستخدمون لقيادة الحصان (القرطمة)(٣٠)، وهى تحل محل اللجام فهم لا يستخدمون اللجام بالمرة ولكنه يستخدم مع الخيل الشرسة الصعبة المراس، ويستخدمون مع القرطمة (الرشمة)(٣١) على أن تكون سيورها مصنوعة من الصوف الطبيعي ذى الألوان الطبيعية وأحياناً يزينون حزام الرأس (عدار)(٣٢) بالودع مع استخدام الصوف المنسوج بأيديهم.

وأحياناً يصنعون من الصوف أيضاً (لبب)(٣٣) به بعض الكراريت (شرابات) المدلاة ويعلق على صدر الحصان وينتهى أطرافه بالمسند الأمامى للعدة العربى، إلا أنهم لا يفضلون ذلك ويكتفون بلف المرس الصوف أو الشعر حول رقبة الحصان وعقده بعقدة معينة جميلة. أو ربط المرس فى المسند الأمامى للعدة ويقومون بترك باقى المرس وبه عقدة السيف فيسمونها عقدة السيف وهم مهرة فى صناعتها وحلها ولها شكل جميل راقٍ ومعبر.

لابد من وضع قلادة من الصوف تتمشى مع لون الخيل منذ صغرها ويغيرونها مع مراحل السن، وهذه تزين الفرس وتمنع الحسد؛ لأن الحسد معروف فى عالم الخيل فيجعل من ينظر إلى الفرس يحول نظره إلى القلادة.

العدة العربية والمرشحة هى أدوات الركوب فحسب، حيث تتكون العدة من هيكل خشبى القصعة مصنوع بمقاس وبدقة من خشب الصفصاف أو المانجو لسهولة تشكيله، ويتم تركيبها على ثلاث طبقات من اللباد الثقيل وتغطى بوجه من الجلد الطبيعي، ويفصل بمقاس القصعة، وللقصعة مسند أمامى ومسند خلفى ويعلق بها الركاب العربى الذى يضع فيه الفارس قدميه من اليمين واليسار ولها حزام (شريحة) من الصوف لتحزيم العدة على الفرس، وقد يركب فى المسند الخلفى خرج من الصوف يجمع فيه أغراضه الخاصة والتى تلزمه أثناء ترحاله. والمرشحة مبنية على قوس أمامى وخلفى من نفس الخامات المستخدمة فى العدة العربى ولكنها مجلدة جميعها مكسوة بالجلد الطبيعي ويستعملونها أولاً فى تعليم المهارة وهى سهلة فى الركوب والنزول، والفارس دائماً يركب من جهة الشمال وينزل منها.

تربط الفرس فى الأرض عن طريق (شاية) وهى حفرة على عمق سبعين سم تقريباً، ثم يوضع فيها حبل فى شكل دائرة مغلقة أوله على ظهر الأرض وآخره به قطعة خشب عرضية، يتم حفر حفرة عرضية بقاع الحفرة العميقة ويتم وضع الحبل ومعه الخشبة فى قاع الحفرة، ويتم الردم جيداً وتتم عملية دك الرمل حتى يتأكد أن الشاية لن تخلع من مكانها عندما يشدها الفرس، ثم يربط نهاية الحبل الموجود على ظهر الأرض حبل يصل طوله إلى ٣ أمتار يتخلله مدور من الحديد يسهل عملية الحركة للخيل، وينتهى الحبل برباط يقفل على رجل الفرس الخلفية ويفتح بسهولة عند الطلب، ثم يوجد هجار يربط فى نفس الرجل التى تم ربط الحبل فيها إلى اليد الأمامية التى توازيه تماماً ويسمى (الهجار)، والمربط من الرجل الخلفية حتى الشاية يسمى (الشبحة)، ومن سطح الأرض حتى القاع تسمى (الشاية)، ومن الهجار ما هو مثلث أى يربط فى الرجل الخلفية واليدين الأماميتين ويستخدم مع الخيل الشقية.

ولابد للخيال من هجار يربط خلف المسند الخلفى للعدة، إلا إذا كان ذاهباً إلى صابية، ودائماً الأمر يحتاج إلى هجار معه.

جلال الخيل: فى فصل الشتاء يصنع عرب الطحاوية رداء كاملا للفرس والمهارة ولكل الخيل، وهو غطاء يكسو الفرس من عند الحارك حتى الكفل وملفوف على البطن يحميها من البرد والصقيع فى فصل الشتاء وهو يصنع من البطاطين أو من الخيش الجديد ومخلفات التقاوى وخلافه، يقومون بشرائها جديدة صالحة ويفصلونها للخيل حسب المقاسات المعينة.

إن الحديث عن الخيول العربية دائماً ذو شجون، ومهما كتبنا عنها فلن نوفيها حقها، وعشقنا لها لا حدود له، فمعين الحديث عن الخيل لا ينضب أبداً.

(٣٠) أخف حدة من اللجام ويستخدم مع الخيل الناضجة من سن سنتين فأكثر.
(٣١) وهى لركوب المهارة وهى سلسلة من الحديد ويخرم بها فم المهر ويستخدم أيضاً مع القرطمة لربط الحصان منها.
(٣٢) وهو ما يلف حول رأس الفرس ويحمل الرشمة وتزين بأشياء كثيرة ويكون خفيفاً وشحيحاً.
(٣٣) لبب: وشاح من الصوف يوضع على صدر الفرس وتتدلى منه بعض الكراريت الجميلة.



٥٠٠

لحضرة الأخ الفاضل فيصل ابو عبد الله حفظه الله

تحية وسلام واشواق زائدة لرؤية وجهكم الجميل. اما بعد فاني اهنيكم بهذا الشهر المبارك اعادكم الله الى مثل امثاله بكامل الصحة والعافية فكنتم قد طلبتوا منا نسب المهر فحسب امركم نكتب لكم عن نسبها امه واجدادها وابوه واجداده

أم الحصان الدهمة العامرية وابوها العنكي من خيل [illegible] السهل والفرس هي ام فرسكم الحمراء التي اخذتوها العام الماضي وام حصانكم (دعام) أما أبوه الصقلاوي فمن خيل ابن زيني وأبو الصقلاوي الدنيسي من خيل ابن دخينه وابو الدنيسي كروش وهذا ما لزم عرفنا لكم

بلغوا سلامنا الى حسين الهلال وافهموه ان الدنيسي (الخيمه) التي وصلناه عليه حيث الربيع قد قرب من طرفنا ابن اخينا منذر يبلغكم السلام لكم ولابو هلال وانا اهدي سلامي الى والدكم واخيكم وعن كل من يسأل عنا لطرفكم

كاتبه



لحقيقة سدبرم ما هو مذكور في طي هذه التحرير اذناه محمد الموضحة امضائه

شهدنا بما علمناه والله على ما نقول وكيل

شاهد الحال

مختار الشقفة

عبد الكريم الاحمد الرازي

محمد سليم المراد

حضرة حبنا العزيز الشيخ زيد بن الصحاوي

من بعد السلام عليكم ورحمة الله وبركاته حضر لطرفنا احبكم حسين صلال
وعبد الكريم اغا البرازي وابن عمه برهيم اغا ابن محمد نعسان اغا البرازي واخبرنا
حسين صلال انه اشترى الفرس الحمرا من برهيم اغا ابن محمد نعسان اغا
وان الفرس اشتروهم من جماعة ابن طوبرش من الكحيله وانه مربطهم
عندهم كما انهم مرابط عند ابن طوبرش ودايما ابن طوبرش ياخذ منهم
من الاغوات وانه ما نشك بهم عند الاغوات ومعلومكم ان دهمة
ابن طوبرش هيا دهمة العامرية لاريب فيها لايكون لكم
فكر ابداً وكل مرابط الكحيله الاصيله الاصايل كلها عند الاغوات
البرازية بحماه وحماه ودايماً نخبر المتاني منهم وان الفرس
الحمره هذه هي الدهمه وابوها السلاوي حصان جرو

وسلامي على جميع اخوانكم ومحلكم الطاهر وسلامي الى الحاج نصر ابو حميد وعلى
الشيخ فيصل وجميع ما هو نذل لكم منا السلام ودمتم محترمين ان شاء الله ما
حصل عندنا خبر بعد العيد نخبركم ونشوف الجواب جميع والله يحفظكم ١٤ شعبان ١٣٤٥



بسم الله الرحمن الرحيم

لحضرة الشيخ الفاضل فيصل بن العبد الله السعود المحترم

أشهد لله ولرسوله ان الحصان الزرق الذي عمره احد عشر سنين ونصف الذي مع جيش هلال ابن
هم الدهم العامري من خيل جار الله ابن الطويش من عرب السبعة من فخذة السحيم والواحد منهم
ابوه كحيلان الخرس والثاني ابوه كحيلان العامري من خيل السبعة واشهد لكم بالله ومحمد
رسول الله انهم محضيات خالبات الدنس ومن خصوص العبية الحمرة الذي وأمها
حصان هي العبية الشراكية فرس فلاح ابن حمود السمادات من عرب السبعة من فخذة السحيم
واني اعرفها فرس فزان السمادات ودربحة على الشيخ صالح المرب ثم اشتراها حسين هلال
واخذها الطرشي مع الحصان الدهم ثم نشهد لكم بالله ومحمد رسول الله ان الخيل الثلاثة الذي مع
~~جيش هلال انهم محضيات ومن خيل~~ السبعة الصافي

ثم واصلكم صورة الحصان الأسود الكلادي الحيدراني الذي عمره ثلاثة سنين ونصف
هذا حصان عجيل ابن احيد بان ابن اذبيحه من الفدعان من فخذة الشملات وابوه
كيلان الخدلي الأشقر الذي في سلف الشيخ محمد ابن امهيد لجلالة الملك ابن سعود
وهذا الحصان الأسود المذكور هو اخو حصان الكلادي الأشقر الذي اشتراه
حيات ... ابن شعبان من عجيل ابن احيد بات لمنا الحاج نصر

حصان حمص
رشيد ...

٢١ تشرين اول ٣٧



هـ

حضرة الأجل الفاضل العم الحاج فيصل بك الأكرم

تحيات أخوية صادقة وسؤال عن صحتكم وأحوالكم

تناولت بيد السرور كتابكم الذي تطلبون فيه الشهادة عن الجوادين الكريمين الدهم اللذين احضرهم معه السيد حسين الهلال، لذلك فإنني أجيب:

إن الخيل الدهم الذي عندكم من عامر وما بعده، هم من جدة واحدة وأم واحدة، أي أنهم من فرس واحدة، فالجواد الأسود الذي احضره حسين الهلال الملقب بالنعيمي، إن اباه هو كحيلان الخرص الذي عندكم وابو امه المنكي السبيلي من خيل الرسالين ومن قبلها عرب الموعد من قبلهم عرب العجلان وكلهم تجمعهم السبعية، والجواد الثاني الملقب بجاد الله، هو الشامري الذي حضرناه من عندكم وابو امه عبيان من خيل بن هدالة وليس به أي مغمز أو شك، إنني أشهد بذلك وأتحمل مسؤولية كل شك يطعن بأنسابهم

اهدي سلامي للسيد حسين الهلال واطلب منه ارجو السالة، جنزارية سمانة مع جادر مناسب وإني ادفع له ثمنه حين عودته، وآمل منه تبليغ سلامي لذيب العم علي اغا. اهدي سلامي للأخ محمد بك الطحاوي وإلى جميع الأخوان الطحاوية الصغير منهم والكبير.

هذا ما لزم، مع الأمل بالتشرف بمعرفتكم بصورة شخصية لا بالمكاتبة، والله يحفظكم

أخيكم



حماه في ٤ نوفمبر ١٩٦٧

ابراهيم اليوسف البرازي

بسم الله الرحمن الرحيم

نشهد لله ورسوله

من خصوص الفرس الدهمه الجمه الذي اشتراها حسين الهلال الى الحاج
فيصل السعود الشحادي هي الدهمه وابوها السلطاوي الجدراني من خيل سالم
بن زبينه من الفدعان وامها الدهمه فرس جبداية بن طوير سهر وابوها المعنكي
السبيلي من خيل طراد بن بيل من الرسالين من عرب السبعه وجدتها الدهمه
الموجوده بحمص عند محمد لوقيفه وابوها المعنكي السبيلي الاشقر من عرب
السواطه من العمرات وسبيلي
ومن خصوص المهره بنت فرس الحاج فيصل الذي اشتراها حسين الهلال ابوها
كحيلان الخرص الاشقر من خيل بنيه الففس من الرحمه منه السبعه وابو
الحصان المذكور هو وهمانه سر بنه فرس محمد لوقيفه الحمصي الموجوده
وما شهدنا الا بما علمنا وان خير الشاهدين

الشهود

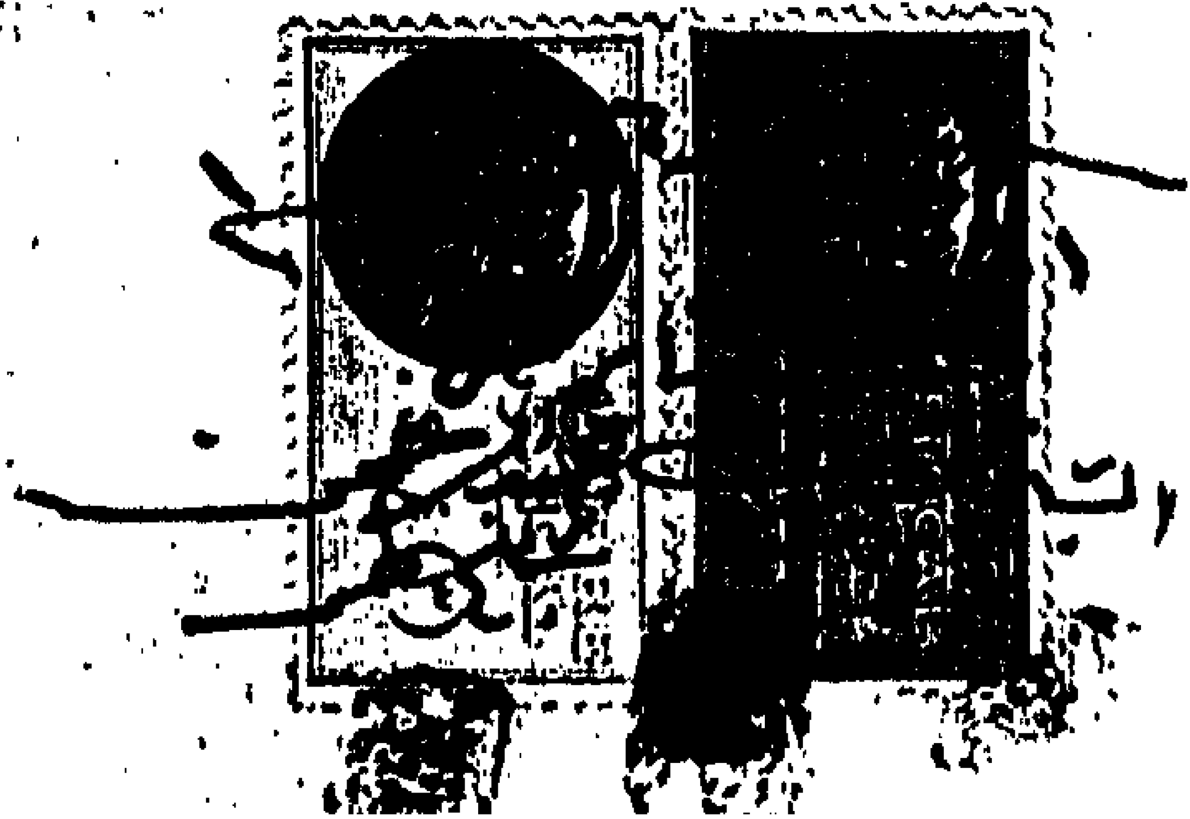
رشيد معيه — ابراهيم الغيانه — البرازي — عبد الكريم — كامل خوصي البرازي

سيدي الأخ الكريم الحاج فيصل ابو عبد الله سعود الشحادي المحترم
تحية وسلاما وبعد ان الفرس الدهمه الكرم ... من خيلنا ومربطنا عند
عشيرة السبعه ... الدهم ... كما هو معروف لكم ... ولا شك
... فمبروكه لكم ... ودمتم

راس عشيرة السبعه
الشيخ ... المرشد
٢٠ / ... ٩٢٥



نشهد بالله ورسوله حقاً وصدقاً ان الحصان الأدرع أخو حصان الرهن والذي هو وجح نجيب بنت الناج
الرحمة سنوات والذي اشتراه عبد العزيز وهبة الهلال من هاشم الحميد وان الحصان المذكور
من اصله صقلاوي جدران وأمه صقلاوية جدرانية وأبوه صقلاوي جدران من خيل ضاري ابن محمود
شيخ عشيرة شمر الزوبع كما ان الحصان نسبه اذن بيننا ومحفوظاً من الوثب والدم ولعدم
اصله دنس فلاجل ذلك حررنا هذه الشهادة والله خير الشاهدين



رئيس عشيرة الرشد



بناءً على هذه الشهادة واعتماداً على الشيوخ الموقعة اختامهم تحت
هذه الشهادة فان الحصان خيل اصايل السوابق
الحصان المذكور اسماً. شكله واصله في هذه الشهادة
في ... (زمن) ١٠/٩/٢٦
رئيس ...
...



حضرة الاخ العزيز فيصل بك ابو عيشة بك الطحاوي المحترم

تحية وسلام وبعد نهديكم سلامنا جزيل احتراماتنا لكم دائماً والدكم

ونسأل عن صحتكم واحوالكم .

ثم من خصوص الفرس الحمرا الذي اشتريتوها العام من يد ابو هلال

هي النبية الشراكية من خيلنا وابوها حمداني سمري وانا اصيل

تشبا وتطلع على هذه الكحيلة جميع وان ابنها الاشقر الذي

راح معانا ابو النواف من خيلنا هذا ما لزم والسلام على

جميع الطحاوية كبير مع صغير والى الحاج رضا ابو سمري نخصه

سلام والف سلام واحنا اقبلوا احتراماتنا

السلام على الاخ عبد الحميد ابو عليوي

ولنا منا جزيل السلام ١٥ مايو ١٩٢٨

رئيس عشائر [illegible]



اننا نشهد لله والرسول بان الحصان الازرق الحديدي الذي عمره خمسة سنوات الذي اشتراه شيخ عبد الله افندي سعود

البداوي هو الحصان عامر ام الدهم عامر من خيل جار الله بن الطوينة من عرب العتيبة وابوه الصقلاوي جد الله من خيل

نبيتة من عرب السبعه والحصان المذكور الحصان هو مشهور ومشهور ... على عموم الاصايل حافيه لو قطعيا

عند محمد ... اغا ... الداري ... هذه الشهادة من عموم اهل ... المستعين لذلك ٢٨ جمادى

شيخ ... ابن مرشد — ... ابن ... مرشد — ... — شهود الحال والمعرفين — ... — [illegible]

العباءة الخارجية التقليدية

البشت للرجال فى دول الخليج

د. سنية خميس صبحى

تعد العباءة الرجالية (البشوت) من الأزياء الخارجية التقليدية فى دول الخليج والتى تلبس فوق الدشداشة من جميع الأعمار والتى كان لها شأن كبير فى الماضى، وكانت سائدة الاستعمال بشكل منقطع النظير فى كل الأوقات والمناسبات وحتى بدون مناسبات لكون ذلك الزى يعتبر المكمل للرجل فبدونه يتعذر خروج الرجل من داره؛ لأنها تكسب لابسها الاحترام ومزيدًا من الوقار والحشمة.

ومع التطور الحضارى أصبح البشت يشكل عائقًا للشخص أثناء العمل والحركة، ولذا عكف عن لبسه واكتفى بارتدائه فى المناسبات الرسمية والأعياد وحفلات الزواج، ودائمًا يحرص المتزوج (المعرس أو العريس) على اقتنائه قبل الزواج فى منطقة الخليج وبادية الشام وبعض القبائل التى لازالت تعتز بلبس البشوت.

ومن أشهر البلدان والمدن التى اشتهرت بصناعة البشوت منذ قديم الزمان (الإحساء) بالسعودية، و(قرية بنى جمرة ومدينة المحرق والمنامة) بالبحرين، و(قيصرية البدر) بالكويت، و(منطقة نزوانى) بعمان، و(منطقة كودا فى الأهواز) بإيران، و(النجف) بالعراق، و(دمشق) بسوريا، وقد جاءت معظم أسماء البشوت باسم المدينة التى اشتهرت بصناعته.

مصطلح العباءة[1] (البشت)

(**البشت**) فى دول الخليج العربى وهى مرادف سملة أو شملة عند العبرانيين، وكانت تسمى قبل الإسلام رداء ثم جاء الإسلام فأطلق عليه العرب (العباءة) للرجل والمرأة على

(١) **العباءة**: كساء فضفاض لا أكمام له، يلبسه سكان المدن والأرياف فى الشتاء ويصنع غالبًا من وبر أو شعر الماعز أو من الصوف، وجمعها عبايات. وللعباءات أشكال متعددة وتصنع من النسيج الخشن الغليظ ويلبسه الفقراء وبعضها الآخر ذو نسيج ناعم رقيق شفاف يلبسه الأغنياء ومنها ما هو نسائى ومنها ما هو خاص بالرجال.

حد سواء، والعباءة لفظة عربية فصحى، ومحلياً يسمى بشت، واللفظة فارسية لضرب من الأكسية الصوفية، وكلمة البشت تسمية مختلطة من اللغتين الإيرانية والتركية.

فالبشت يسميه الإيرانيون (بوشت) وكلمة بوشت معناها بالفارسية (خلف) ومقصود ما يلف على الخلف (أى ما يلبس على الظهر).

أما الأتراك فكانوا يرتدون الأردية من الخلف ويربطونها من الأمام، وفى مصدر آخر لبس هذا الرداء منذ عهد الفرس والروم وأطلقوا عليه اسم (بشت) وكان يطرز بالذهب والفضة، وبعد ذلك ومع مجيء الإسلام انتقلت هذه الصناعة إلى الجزيرة العربية فى عهد النبى ﷺ ثم عهد الخلفاء الراشدين، وفى عهد بنى أمية وبنى العباس طرزوا هذا الرداء، كما كان يفعل الروم والفرس وأطلقوا عليه اسم (العباءة) وكان يصنع من اللون الأبيض، إلا أن بنى العباس استعملوا العباءة والعمة من اللون الأسود فيما بعد.

والعباءة، أو البشت كما يعرف، رداء خارجى للرجال يلبس فوق الملابس الخارجية يغطى الكتف ويصل إلى الأقدام مفتوح من الأمام وأطرافه مطرزة به فتحتان يمرر اللابس من خلالهما ذراعيه وليس له أكمام ويصنع من الصوف الناعم أو الخشن من وبر الجمل أو صوف الغنم. وكان للبشت فوائد متعددة وخاصة للمسافرين الذين كانوا ينتقلون على أقدامهم فهم كانوا يستعملونه لباساً فى النهار وغطاء فى الليل، وبساطاً فى أثناء الطريق، كما كانوا يتخذونه خيمة عند هبوب الرياح وسترة تخفى تحتها ما يحمله الفرد من حاجة أو متاع. وفى مرجع آخر العباءة ثوب يلبسه العرب، فهناك العباءة السورية العربية وهى قميص يصل تحت الركبة بقليل، وله فتحة فى كل جانب للذراعين، وفتحة من أعلى الرأس وهذه هى العباءة التى يلبسها البدو فى سوريا والجزيرة العربية والعراق، وتصنع من نسيج صوفى خشن غليظ أو من وبر الماعز والجمل، وهى إما أن تكون من لون واحد بين البنى الفاتح والبنى الغامق أو تكون مخططة بخطوط بنية وبيضاء على التوالى.

وتصنع أحياناً - وإن كان ذلك نادراً - من الحرير وتزين بالتطريز، وهى لباس الأغنياء ويرتديها الرجال والنساء على السواء، وفى مصر تصل العباءة إلى الكاحلين ولها أكمام ولكنها احتفظت بالخطوط البنية الفاتحة والداكنة. وفى المغرب العربى وبخاصة فى شرقى الجزائر يطلق اسم العباءة على ثوب ذى أكمام قصيرة مصنوع من قماش غليظ، وهى مربعة الشكل ولها غطاء للرأس يشبه كثيراً الجلباب أو القشاب المراكشى، والعباءة فى غربى الجزائر قميص أبيض من الكتان أو الصوف أو الحرير.

أسماء البشوت:

يسمى البشت باسم البلد أو المدينة التى صنع فيها ومن أشهر البلاد التى اشتهرت بصناعة نسج البشوت اليدوية وتطريزها العراق، سوريا، السعودية، إيران، الكويت، وأشهرهم البشت النجفى، الدورقى، جبر، البدرى، (صفة اللون الأبيض)، مزوية (من الوبر)، المارينى (الوبر الخفيف)، الممشط، البرقة (عادة ما يكون اللون الأسود والأبيض بخطوط طويلة)، الدربوية (يمتاز بالزرى العريض)، البهبهانى، المدخل، الحساوى، القيلان، ترمة(٢)، شمالى (دوركى)، شامى، الخارجى.

(٢) ترمة: وهو الصوف المأخوذ من (التيس) ذكر الماعز وقد عرف بالعراق أيضًا شال ترمة من الصوف الناعم، وهو أفخر الأنواع، وذلك لملمسه الحريرى وخفة وزنه ولونه الأصفر المائل للون الذهبى.



اللوحة رقم ١



اللوحة رقم ٢



اللوحة رقم ٣

(اللوحات أرقام ١، ٢، ٣، توضح
ألوان أنواع البشوت الصيفية والشتوية)



- الشكل رقم (١) يوضح طريقة وضع البشت على اليد .

وهناك بشوت يرتديها كبار السن ورجال الدين ولا يدخل فيها (الزرى)، ويطلق على هذا النوع اسم (بست امكسر إبريم) أو حاسبى أو كاسبى وكان فى السابق يستعاض بخيوط الإبريسم (الخيوط الحريرية) بدلاً من الزرى.

ألوان البشوت:

كان فى الماضى لون البشت واحداً وهو الأبيض، والآن أصبحت الألوان متعددة مثل: البنى الغامق، الأسود، أزرق فاتح، سماوى، أبيض، سكرى، الرمادى الفاتح، الأصفر الذهبى، الخاكى[3] (اللوحات أرقام ١، ٢، ٣).

أنواع البشوت:

تنقسم البشوت حسب نوع الخيوط المستخدمة فى صناعته والغرض من الاستخدام ومن أهم هذه الأنواع ما يلى:

* **البشت النجفى:** أو بشت الشمال ويعتبر من أفخر وأجود الأنواع لرقته ودقة خيوطه ويستخدم فى فصل الصيف.

* **بشت حساوى:** وهو يلى النجفى من حيث الجودة وينسب هذا الاسم إلى منطقة الإحساء (المنطقة الشرقية بالسعودية).

* **بشت شامى:** ويطلق عليه أيضاً بشت سورى ويتميز بأنواعه الممتازة.

* **بشت دورنكى**[4]: ويجلب من إيران وهو متوسط السمك وهى كلمة فارسية تعنى ذات اللونين.

* **بشت دربوية:** بشت من الصوف الخفيف مطرز بصفوف عريضة من الخيوط الذهبية على الأكتاف والأكمام وحول الرقبة وعلى الصدر.

* **بشت مكسر:** يصنع من الصوف الخفيف الشفاف ويزين بصف رفيع جداً من الخيوط الذهبية على الأكمام وحول فتحة اليد وحول الرقبة وأطراف الفتحة الأمامية.

* **بشت برقة:** شاع استخدامه فى الماضى ويصنع من الصوف السميك (الوبر) وتتخلله خطوط طولية تأخذ اللون الأبيض أو السكرى أو الأسود.

* **بشت ممشط:** أحد أنواع البشوت الفاخرة يمتاز بدقة الصنع، وقد سمى ممشط لاحتوائه على بعض الخطوط الشبيهة بالمشط موشاة بالذهب والفضة، وتتخلل هذه الخطوط بعض الخيوط الملونة كالأزرق والأحمر ويأتى على لونين هما الأبيض والأسود.

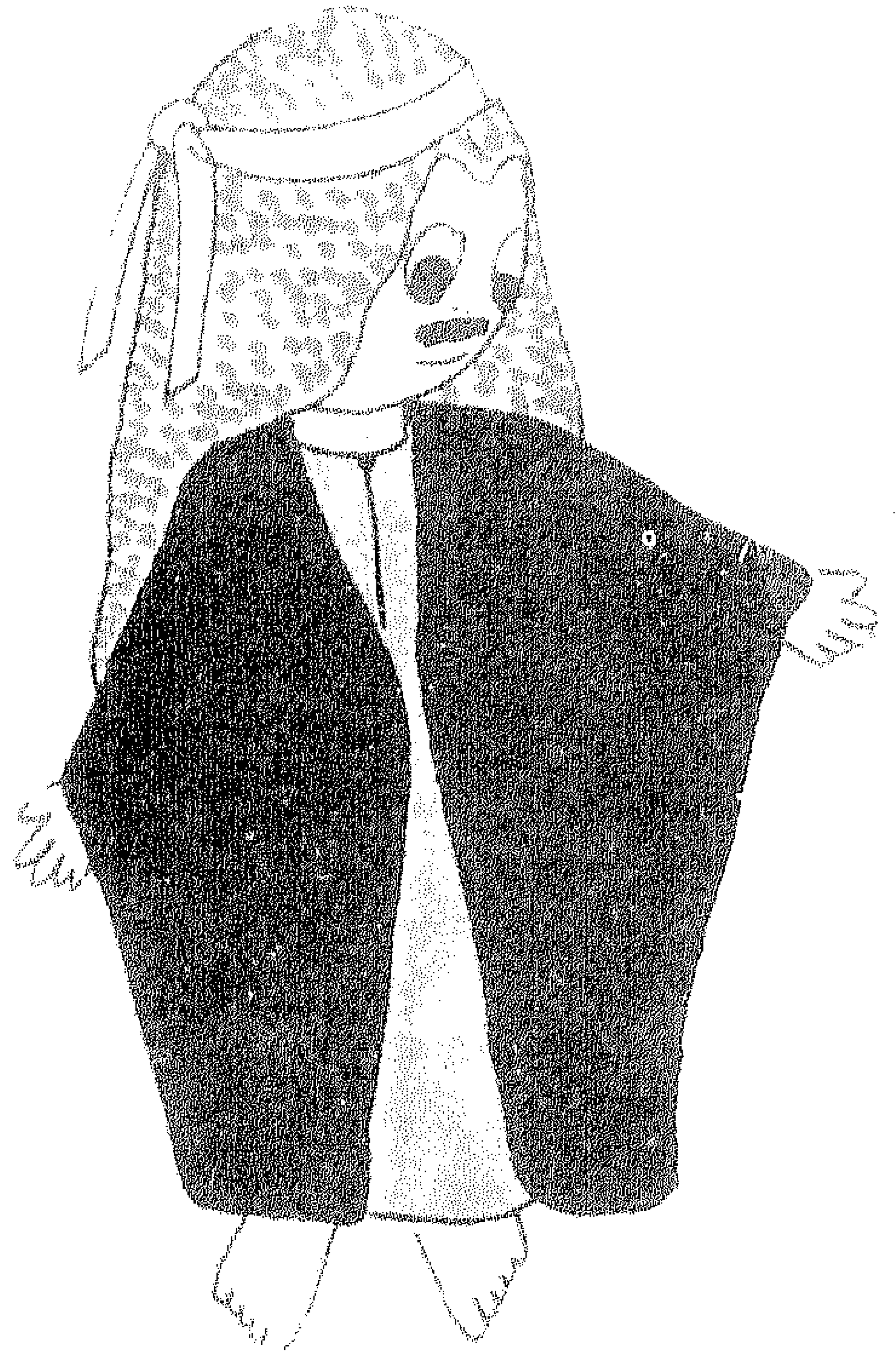
* **بشت مزوية:** من الصوف الثقيل يستخدمه البحارة والبدو كما يستخدم كغطاء فى فصل الشتاء.

* **بشت فرو:** يصنع من فرو الخراف وجلودها ويكون الفرو من الداخل ويزين بالجلد من الخارج.

* **بشت مكسر:** به زرى على أطراف البشت ويتميز البشت المكسر بالقيطان المعلق به «الكراكيش».

(٣) **الخاكى:** لون يشبه البنى، وفى العراق عباءة تسمى الخاكية وهى فى الأصل الفارسى (خاك) أى رمل أو تراب.

(٤) **دورنكى:** كلمة فارسية تعنى ذو اثنين أى ذات اللونين.



اللوحة رقم ٤أ بشت مزوية



اللوحة رقم ٤، بشت برقة



اللوحة رقم ٤ج بشت دربوية



بشت مكسر



اللوحة رقم ٤ هـ بشت فرو

* **بشت مجتف:** يشبه الأسلوب السابق ولكن يزداد الزرى حتى يصل إلى منتصف يد البشت.

* **بشت من الوبر:** ويسمى ترمة، وبشت ترمة يعتبر من أفضل الألوان ويتخذ صوفه من ذكر الماعز.

* **بشت سويعية:** ولونه أسود وأحمر ويعمل من القطن أو من الوبر الرفيع ومن جودته يطلق عليه مصطلح (شحم ولحم)(٥)، ويعتقد أن اسم سويعية متخذ من استخدامه (ساعات) أى بعض الأوقات.

* **بشت نزوانى:** نسبة إلى نزوى فى سلطنة عمان وهو بشت غليظ وأسعاره رخيصة مقارنة بالأنواع الأخرى (اللوحات أرقام ٤أ، ٤ب، ٤ج، ٤د، ٤هـ) توضح مجموعة من أنواع وأسماء البشوت.

(٥) شحم ولحم: نسبة إلى الليونة ولون اللحم الفضى المبيض (٩-١٢٥).

الخيوط النسيجية المستخدمة فى صناعة البشوت:

تنقسم البشوت إلى نوعين:

(أ) بشوت صيفية.

(ب) بشوت شتوية.

(أ) البشوت الصيفية:

وهى ذات غزل ناعم الملمس وعادة ما يكون غالى الثمن لدقة خيوطه وغالباً ما يكون من اللون الأسود أو السكرى.

ويقسم إلى أربعة أقسام:

١ - النجفى ٢ - الإيرانى (الدورق) ٣ - إنجليزى ٤ - يابانى.

وأفضلهم البشت النجفى يليه الإيرانى ثم الإنجليزى فأخيراً اليابانى.

* **البشت النجفى:** وهو رقيق وخفيف الوزن ويصنع فى العراق من خيوط الصوف الناعمة.

* **بشت إيرانى:** ويصنع أيضاً من صوف الأغنام.

* **بشت مارينا:** ويصنع من خيوط مخلوطة فى إنجلترا وتركيا.

* **بشت يابانى:** وهو من الخيوط الصناعية المخلوطة ويصنع فى اليابان.

(ب) البشوت الشتوية:

وهى ذات خيوط خشنة كالوبر ولا تكون عادة بنفس الدقة المطلوبة فى البشوت الصيفية الناعمة وتصنع بألوان مختلفة.

* **بشت وبر:** وهذا يصنع من صوف الجمال والماعز.

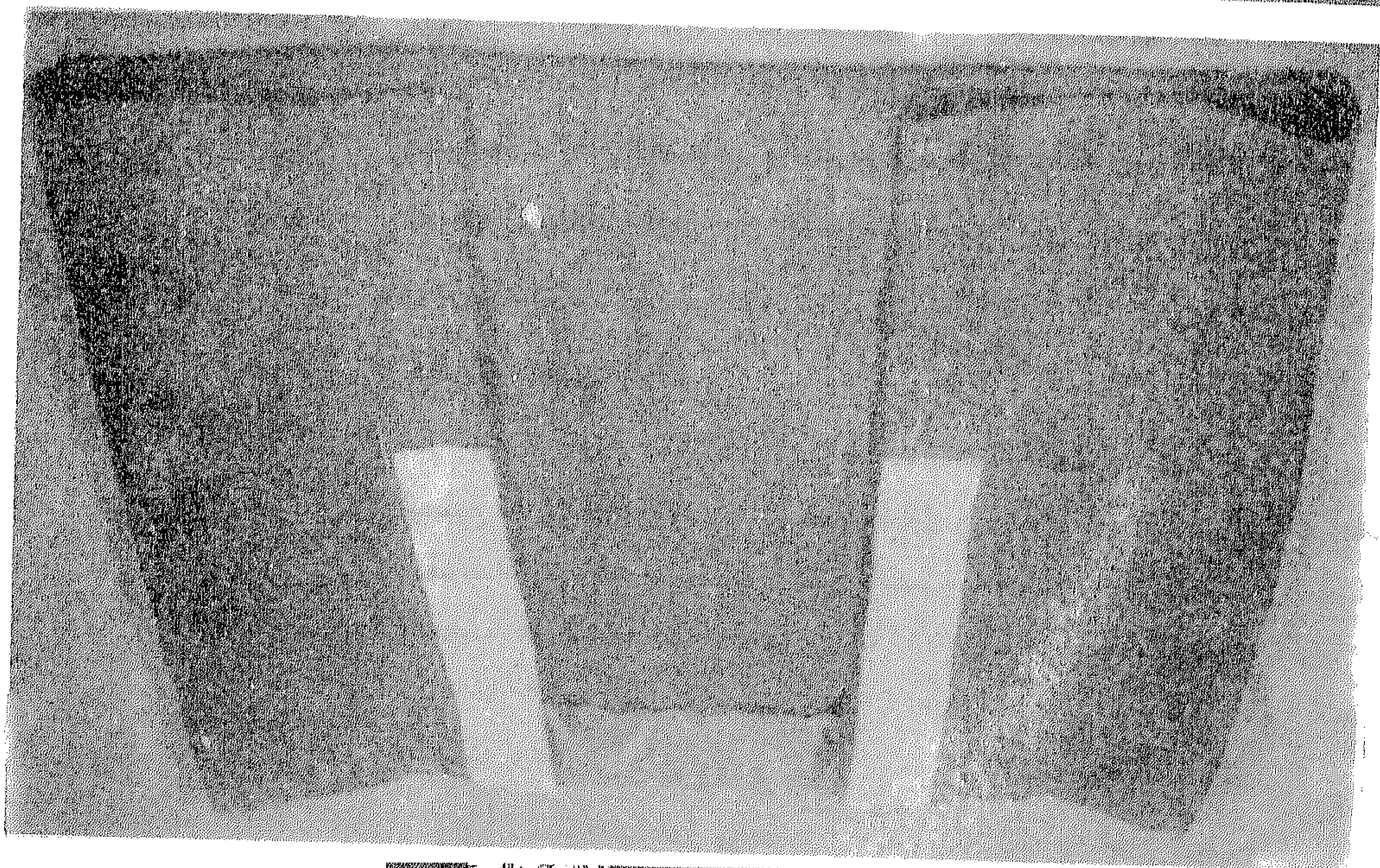
* **بشت صوف:** ويصنع من أصواف الخراف.

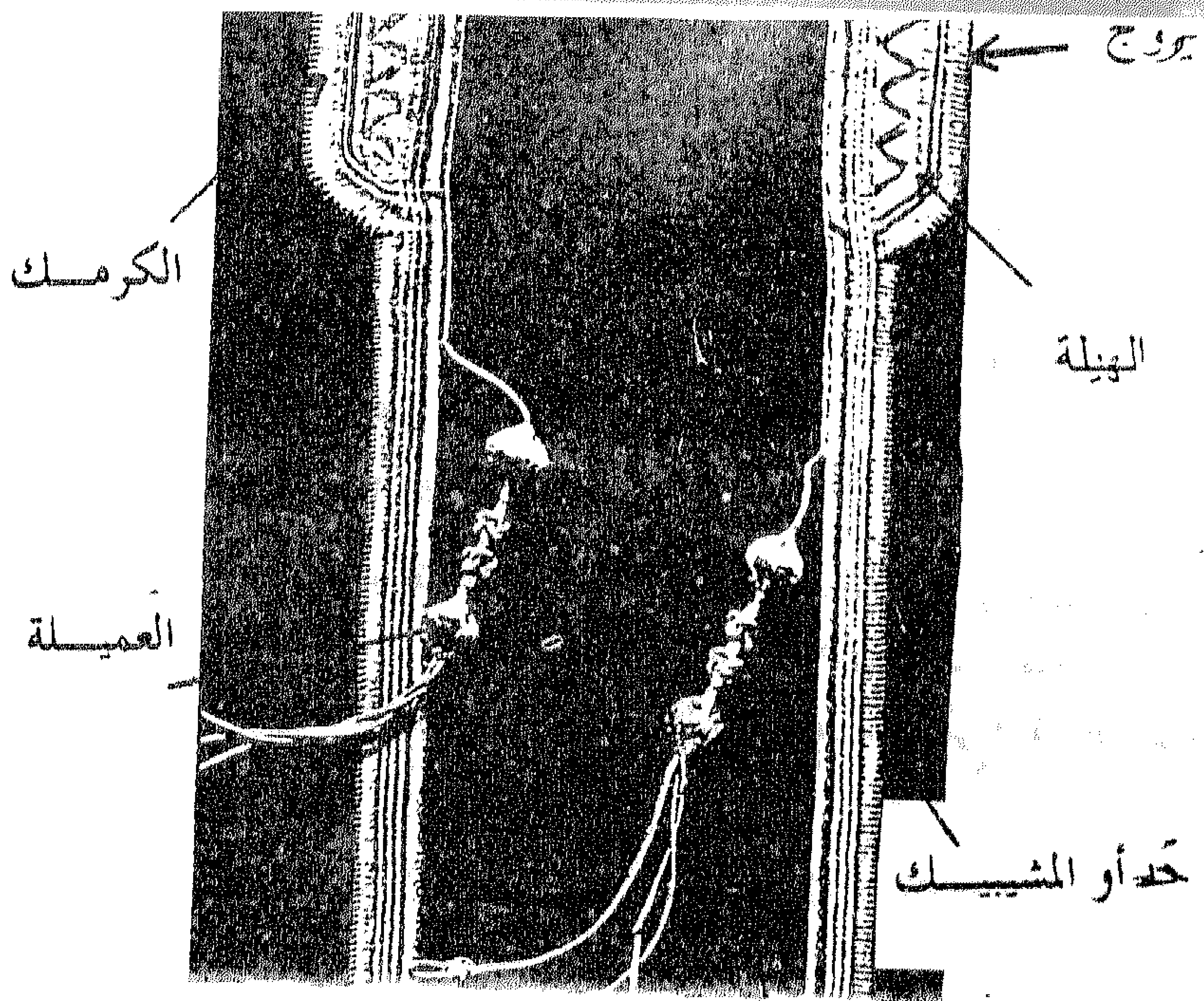
* **بشت مختلط:** يصنع من الصوف والوبر.





اللوحة رقم ٥ توضح أدوات التطريز





اللوحة رقم ٧ توضح الخد أو المشبيك

وأفضل أنواع البشوت فى موسم الشتاء (البوشهر) الإيرانى ثم الحساوى يليه السورى.

نسج البشوت:

ولعمل مقطع أو لفة البشت والذى يصل طوله حوالى ٦ أمتار تقريباً وعرضه من ٨٠: ٩٠سم، يقوم بها «حايك»(٦)، وقد ارتبطت حرفة الغزل منذ نشأتها ببيئتها الصحراوية وتعتبر من أقدم الحرف التقليدية بين أهل البادية فى دول الخليج ومعظم أرجاء الوطن العربى، أما الآن فالمقطع أو اللفة يصنع آلياً وهذا يقلل من قيمته الجمالية والمادية.

(٦) حايك: أو حايج لفظة مشتقة من الفعل حاك وتعنى هذه التسمية عامل الحياكة اليدوية وهى لفظة عربية الأصل.

التصميم العام للبشت:

مستطيل الشكل فضفاض وحجمه دائماً أكبر من حجم مرتديه، عبارة عن قطعتين رئيسيتين إحداهما أمامية وأخرى خلفية، وهاتان القطعتان أيضاً تكون كل واحدة منهما مقسومة إلى قطعتين متساويتين من الوسط بشكل عرضى، أما القطعة الرئيسية الأمامية والمكونة من قطعتين تنقسم إلى قسمين متساويين من الوسط، والقطعتان الرئيسيتان الأمامية والخلفية تكونان بطول الشخص تقريباً من الكتف إلى أعلى القدمين لهما فتحتان جانبيتان لخروج الأيدى (الشكل رقم٢).

تقنية الحياكة (الخياطة) والتطريز والزخرفة (التطريز) لعمل البشت:

أدوات الحياكة:

مقطع البشت ويسمى (لفة) - خيوط قطنية مختلفة الألوان - إبرة أو الميبر - مقص.

خطوات العمل:

عملية الحياكة (الخياطة) تأتى بعد عملية نسج المقطع (البشت) سواء كان يدوياً أو آلياً ليصبح معداً للحياكة، وتتم على حسب الطول والعرض، وفى كلا النوعين يبدأ العمل بأخذ المقاسات ثم القص، وتتراوح أطوال البشوت من ٦٠: ٧٢ بوصة أى ١٥٠: ١٨٠سم، والعرض من ٦٤: ٧٠ بوصة أى من ١٦٠: ١٧٥سم، نصف الطول من ٣٠/٣٦ بوصة أى من ٧٥: ٩٠سم، وطول فتحة الكم ٧,٥: ٨ بوصة أى من ١٨: ٢٠سم (الشكل رقم٣)، وللحياكة نوعان:

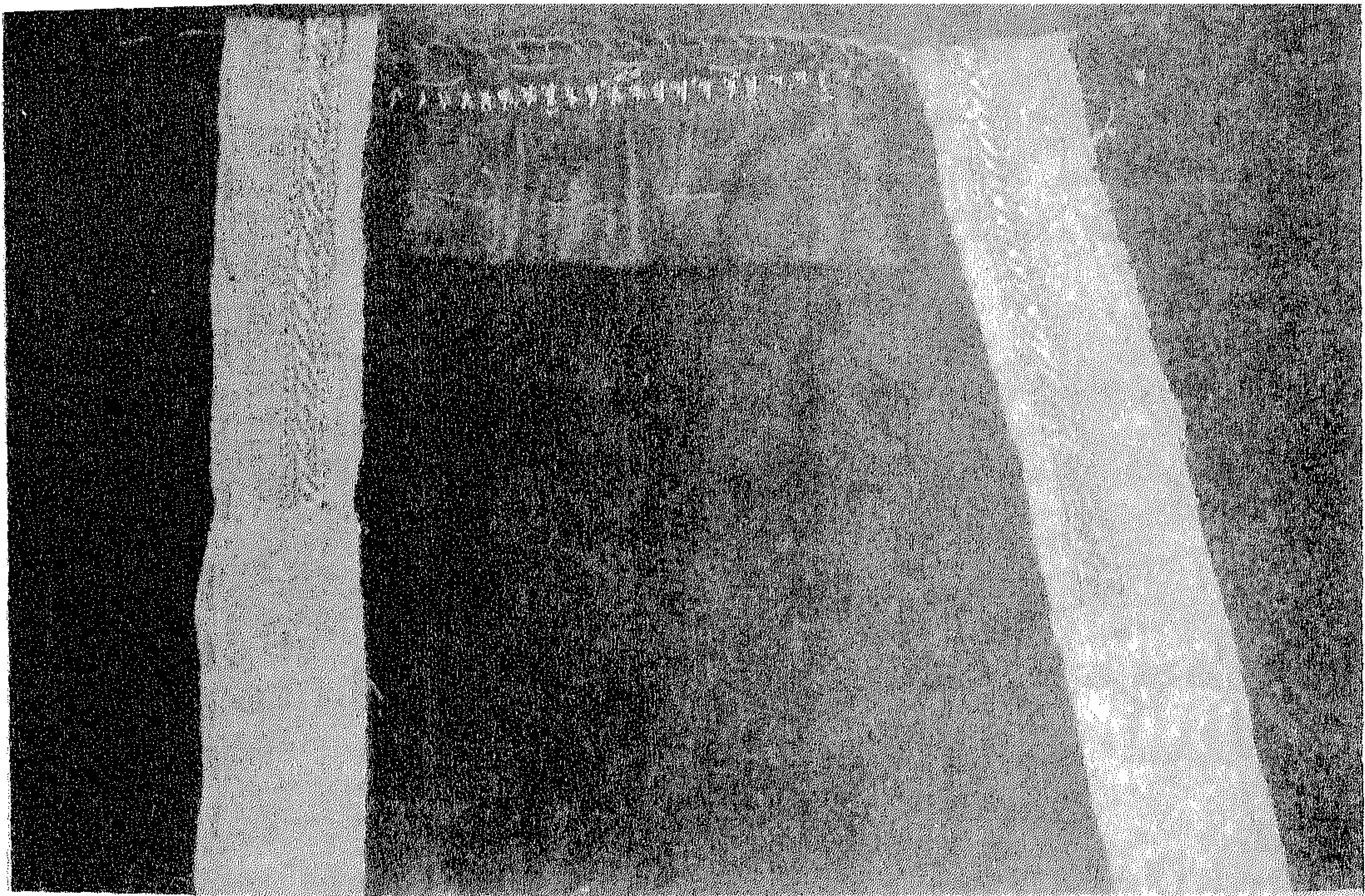
(أ) حياكة البشت يدوياً.
(ب) حياكة البشت آليا.

(أ) حياكة البشت يدوياً:

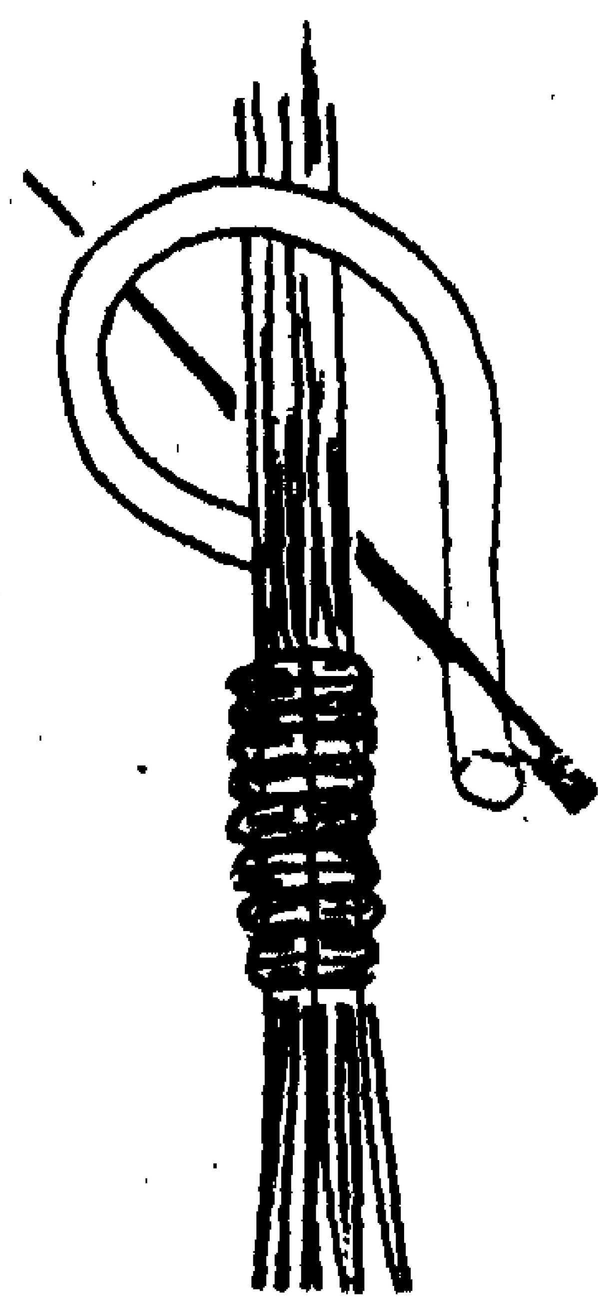
أى يتم خياطة البشت يدوياً بعد قصه بإبرة الخياطة العادية وتتم هذه العملية بمنتهى الدقة وباستخدام الخيوط القطنية على حسب لون البشت وتستغرق وقتاً فى عملية الحياكة، لذا ترتفع أثمانه بالمقارنة بأنواع البشوت الأخرى المخاطة آليًا وعادة تكون الخياطة بغرزة النباتة اليدوية وتتم كالآتى:

طريقة عمل غرزة النباتة اليدوية:

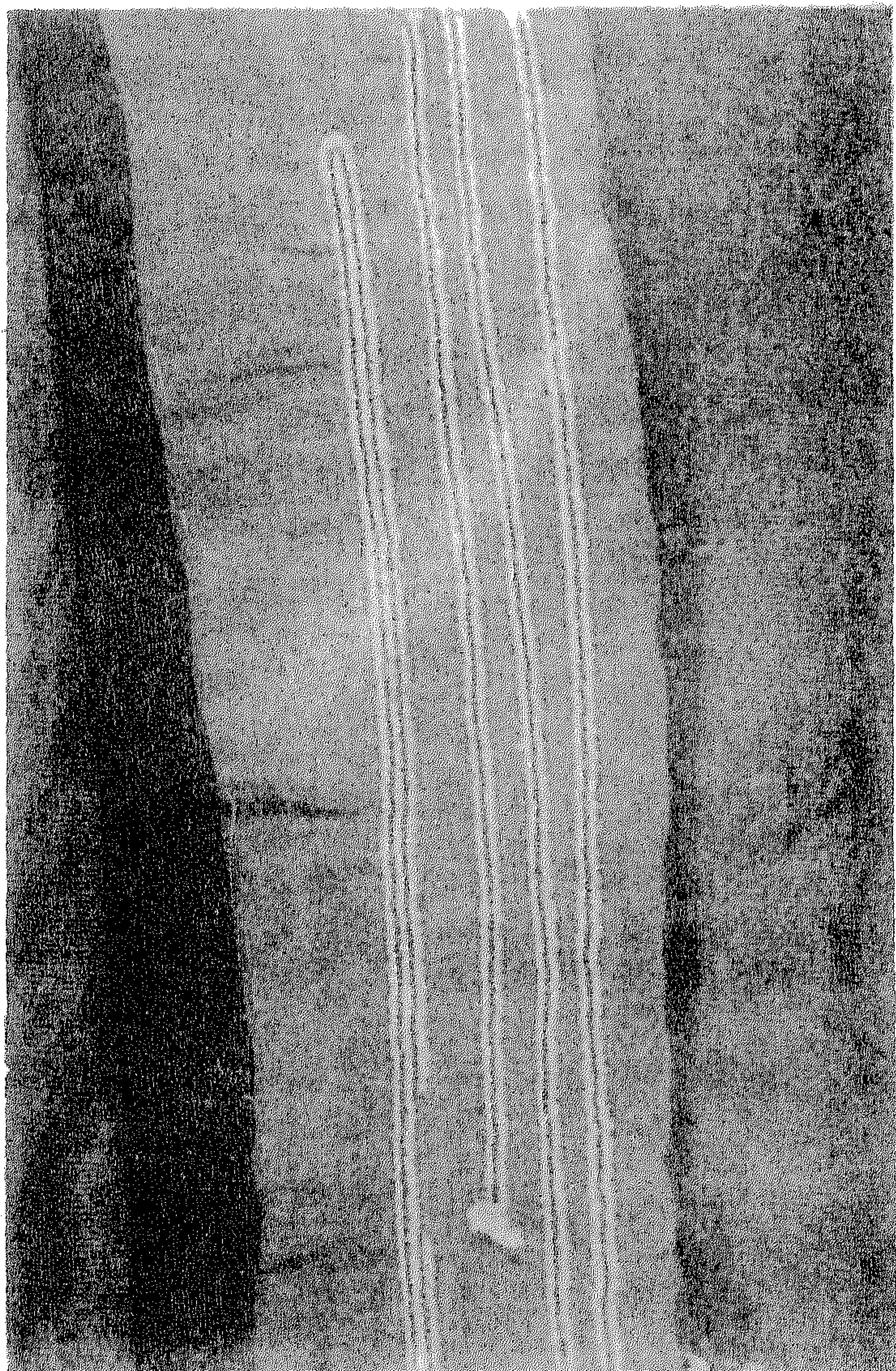
يثبت طرف الخيط ابتداءً من جهة اليمين، وتغرز الإبرة قبل غرزة التثبيت بمقدار خيطين أو ثلاثة خيوط يتم إخراجها بعد غرزة التثبيت بمقدار ضعف المسافة أى بعد الغرزة الأولى بمقدار ٤: ٦ خيوط تقريبًا على أن تدخل الإبرة فى الثقب الأخير الناتج عن عمل



اللوحة رقم ٨ توضح الحفر



الشكل رقم ٤ يوضح غرزة الكردون .



اللوحة رقم ٩ توضح التركيب

الغرزة السابقة، ثم يتم إخراجها على مسافة عدد خيوط يساوى طول الغرزة نفسها وبتكرار الطريقة تتكون غرز متساوية ومتصلة ببعضها (الشكل رقم ٣ يوضح طريقة تنفيذها)، وهذه الغرزة هى أمتن غرز الخياطة المعروفة، وتسمى الحياكة أو الخياطة الراقية.

(ب) حياكة البشت آلياً:

وهى التى تحاك باستخدام ماكينة الخياطة، وعادة ما تكون بأسعار أقل من النوع الأول اليدوى الذى يحاك باليد.

تقنية زخرفة (تطريز) البشت:

(أ) أدوات التطريز:

زرى - إبرة أو الميبر - مقص - بطانة قطنية صفراء أو بنية اللون - شمع أبيض[٧] - خيط حرير أحمر أو أصفر (اللوحة رقم ٥).

(ب) تجهيز البطانة:

وذلك بوضع بطانة من الأمام والخلف كما هو مبين (باللوحة رقم ٦) وهى عبارة عن شريط من القماش القطنى الأصفر أو البنى أو الأسود بعرض ٢,٥ بوصة أى ٥سم تقريباً وبطول ٢٣ بوصة أى ٥٨سم تقريباً من الأمام والغرض منها تقوية (الكرمك) أى التطريز.

(ج) الكرمك:

عبارة عن شريط من الزرى[٨] يمتد على طول طرف البشت، هذا الشريط يسمى (الكرمك) ويتراوح عرضه من ٢,٥ : ٣بوصة أى من ٦ : ٧ سم وأحياناً يكون أعرض من ذلك حسب الطلب.

وطول الكرمك من الأمام ٢٣ بوصة أى ٥٨سم، ثم يأتى خط آخر من التطريز يطلق عليه (الخد أو المشيبيك) وهو عبارة عن جزء رفيع من التطريز يبدأ من نهاية الكرمك حتى نهاية طرف البشت من أسفل بعرض ١,٥ بوصة أى ٤سم تقريبًا (اللوحة رقم ٧)، أما الكرمك من الخلف فيبلغ طوله أحياناً من ١٣ بوصة أى ٣٣سم تقريباً، وبعرض ٢,٥ بوصة أى ٦ سم تقريباً، ويسمى (حفر) (اللوحة رقم ٨).

ويقسم الكرمك إلى أربع خطوات هى كالآتى:

١ - التركيب أو (القلم). ٢ - الهيلة.

٣ - البروج. ٤ - المكسر.

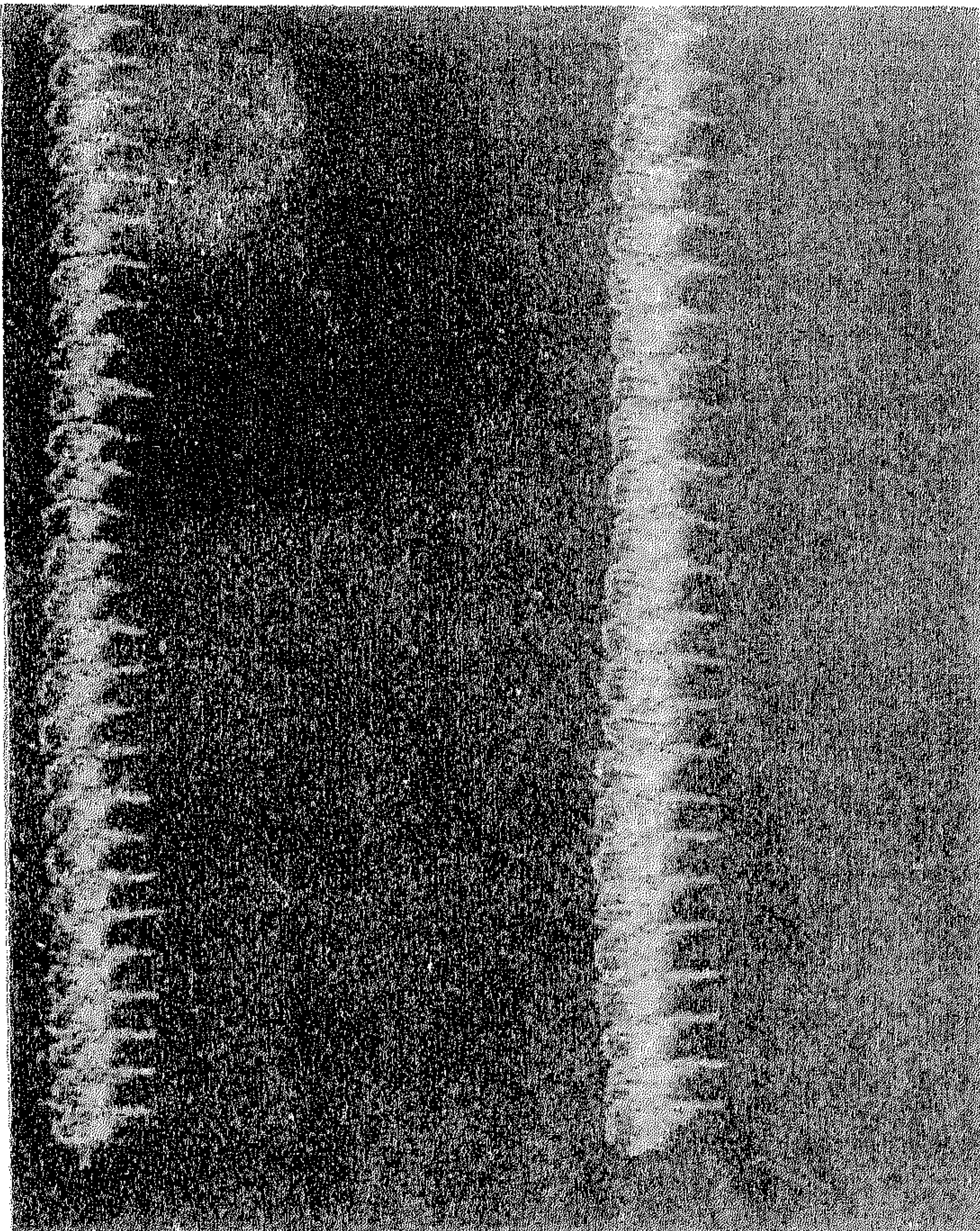
ويقوم بكل خطوة من الخطوات رجل يطلق عليه (المخبن)[٩]، ونادراً ما يقوم شخص واحد بهذه العمليات الأربع.

وتستغرق هذه العملية يدوياً من أسبوع إلى شهر تقريباً، أما الآن فغالباً يتم عمل خطوة أو خطوتين من الكرمك يدوياً وأخرتين آلياً وهذا اختصاراً للوقت والجهد وطبعاً هذا يقلل من قيمة البشت وجماله.

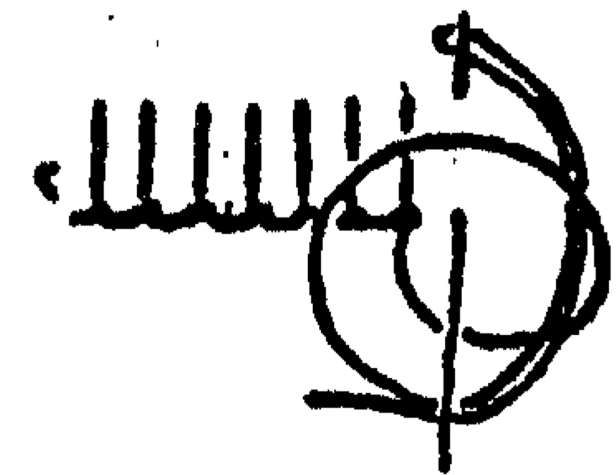
١ - التركيب أو القلم:

(٧) الشمع الأبيض: يساعد على سهولة التطريز، كما أنه يعطى متانة للزرى أثناء التطريز.

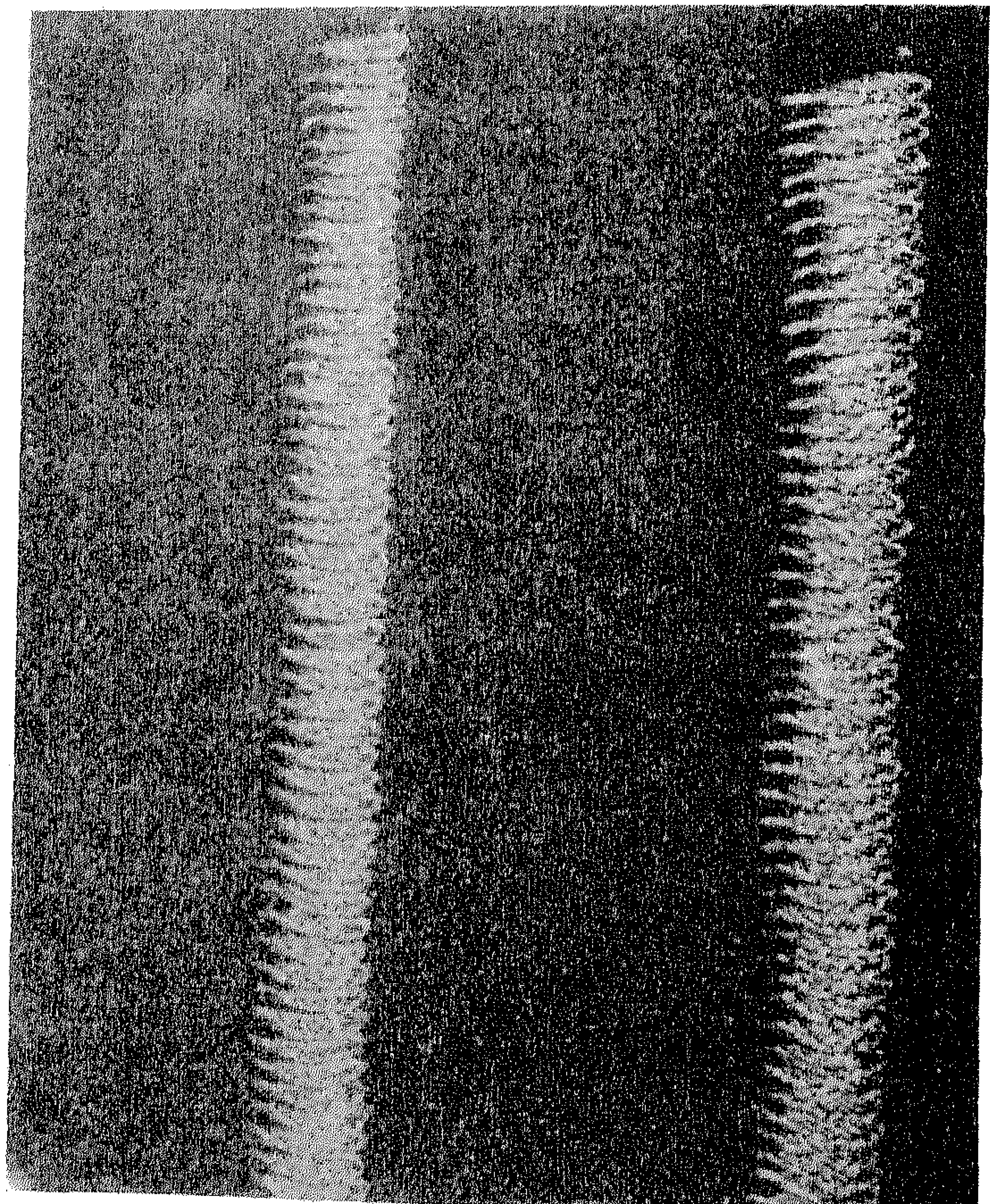
(٨) الـزرى: عبارة عن خيوط قطنية مطلية بالفضة ثم تطلى بماء الذهب بمختلف عياراته، فقد ورد فى (معجم متن اللغة ج٣) الزرياب الذهب أو ماؤه



اللوحة رقم ١٠
توضح دقة الهيلة



الشكل رقم ٥
يوضح غرزة البطانية



اللوحة رقم ١١
توضح دقة البروج

١ ـ التركيب أو القلم:

اسم يطلق على أول خطوة من خطوات عمل الكرمك وتبدأ من بداية البشت جهة خط نصف الأمام (أى طرف البشت) ويبدأ التركيب الأول ويسمى أيضًا بالخط الأحمر وذلك لظهور خط أحمر فى التركيب بين الزرى (كما هو مبين باللوحة رقم ٩)، وهذه الغرزة عبارة عن غرزة الكردون، أو الحشو بعد أن يتم حشوها بخيوط قطنية حسب السمك المطلوب ويتراوح عرض أو سمك التركيب حوالى ١ : ١,٥ سم تقريباً (كما هو مبين بالشكل رقم ٤). وتبدأ غرزة الحشو بالزرى بدقة تخفى تحتها الحشو الداخلى (الخيوط القطنية) بحيث يظهر من خلال خيوط الزرى خط رأسى أحمر. ثم يعمل خط آخر من التركيب ويسمى التركيب الثانى ويأتى بعد عمل الهيلة (اللوحة رقم ٧).

٢ ـ الهيلة:

ثم يأتى مخبن آخر مهمته عمل خط الوسط وتسمى (الهيلة)، وهى عبارة عن النقشة العريضة بين التركيب الأول والثانى وللهيلة مسميات كثيرة حسب شكل الغرزة. (الدقة) ويقصد بها الشكل الزخرفى للهيلة ومنها المنديلى، المرويع، المسودس، المثومن، البودى، طابوق، متوسع، مقطع، جيب جحول، كما يوجد نوع يسمى (ملكى) ويعد أفخم أنواع الكرمك على الإطلاق (اللوحة رقم ١٠ توضح دقة الهيلة).

هذه الدقة عبارة عن غرزة البطانية والتى تتكون من عدد من الغرز أى من ٤ : ٨ غرز متراصة بجوار بعضها وتبدأ هذه الغرزة من أعلى إلى أسفل، بشكل عمودى (كما هو موضح بالشكل رقم ٥)، ويلاحظ وضع الخيط تحت إبهام اليد اليسرى أثناء عمل كل غرزة لتمر الإبرة من فوقها بحيث تكون كل غرزة أقصر من التى تليها (اللوحة رقم ٧).

وبعد ذلك يأتى التركيب الثانى وهو مثل التركيب الأول. وقبل التركيب الأول والثانى يتم تطريز سطرين أو ثلاثة من غرزة السلسلة المركبة بجوار بعضها وتبدأ هذه الغرزة بعد تثبيت طرف الخيط، من أسفل إلى أعلى كالآتى: تغرز الإبرة ثم تخرج على بعد من ٣ : ٤ خيوط من القماش تقريباً، مع ملاحظة أن يكون الخيط المستعمل تحت إبهام اليد اليسرى، لتمر الإبرة من فوقه أثناء عمل كل غرزة، وتغرز الإبرة فى نهاية الغرزة السابقة بحيث تكون داخل دائرة السلسلة، ثم تخرج لتعود إلى الغرزة السابقة لعمل غرزة سلسلة داخلها، وبذلك تتكون غرزة السلسلة المركبة.

٣ ـ البروج:

ويسمى (برج البشت) وهو على شكل أبراج متعامدة للداخل وتتم هذه الدقات بواسطة غرزة السلسلة المركبة (اللوحتان ٧، ١١) (شكل رقم ٦).

وهناك مسافة بعد الكرمك من أسفل وهى بدون هيلة مجرد تركيب وبروج فقط وتسمى مشيبيك أو خد (اللوحة رقم ٧).

٤ ـ المكسر:

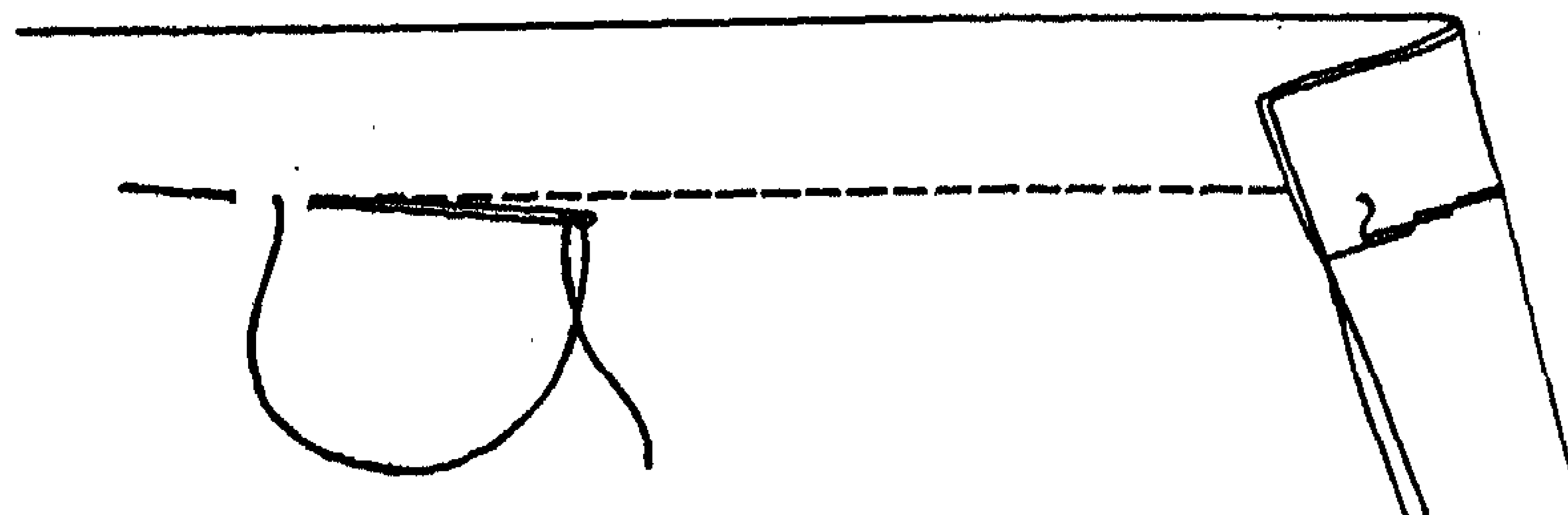
وإذا انتهى عمل البروج يأتى دور (المكسيركى)؛ فالمكسر عبارة عن خيط حرير رفيع مجدول يركب فى أماكن الخياطات وحول الرقبة ويوجد (مكسر) حرير وآخر زرى، ويلى ذلك عملية تسمى (بالبرداخ) وهى عملية تنظيف الزرى، وهى عبارة عن قطعة خشب

٦٤ : ٧٠ بوصة

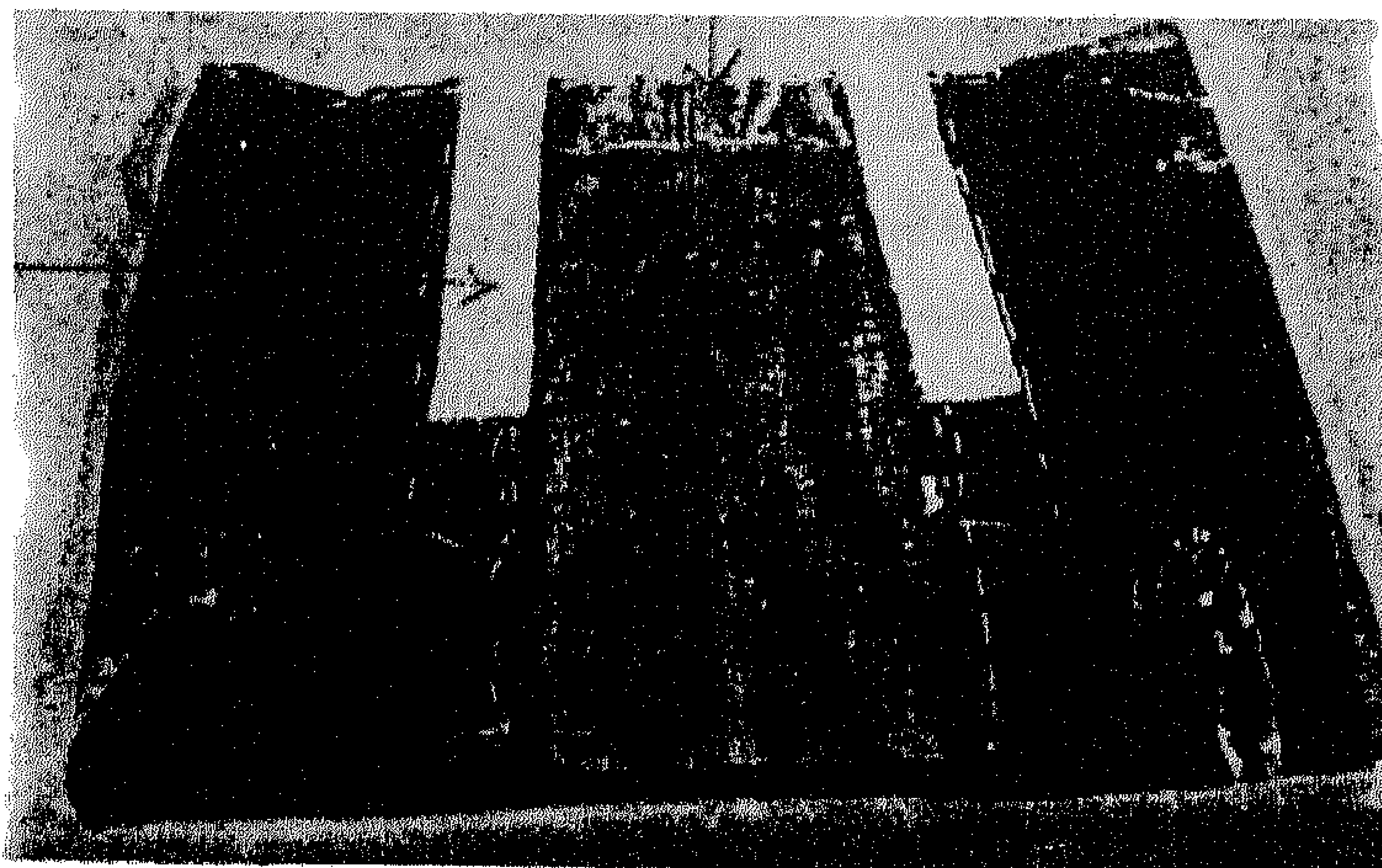
٧,٥ : ٨ بوصة

: ٧٢ بوصة

- الشكل رقم (٢) يوضح أبعاد وأطوال البشت .



- الشكل رقم (٣) يوضح غرزة النباتة اليدوية .



اللوحة رقم (١٠) توضح طريقة تركيب البطانة السفلية والعلوية

مستطيلة الشكل مستخرجة من شجرة التوت حيث يرش الزرى بالماء ثم يطرق بالمطرقة ثم يكوى بعد وضع قطعة قماش فوقه حتى يذوب الشمع الموجود بالخيط ويزداد لمعان الخيط، ثم تأتى عملية أخرى تسمى «الصقل» هى تلميع الزرى بطرقه مرة أخرى وبعد ذلك يكون البشت جاهزاً ومعداً للبس (اللوحة رقم ١٢).

وأخيراً تأتى عملية «الخبن»، وهو الشخص المقصر للبشوت، والتقصير يتم حسب طول الرجل أو رغبته بأن يعمل خبنة (ثنية) عند التقاء القطعتين اللتين فى أسفل الوسط ومن الداخل، وتبدو واضحة للعيان عند ارتداء البشت إلا أنها لا تعتبر عيباً فى البشت أو تنقص من شأن مرتديه (اللوحة رقم ١٢). وأخيراً يتم وضع (قيطان) عبارة عن خيط مذهب يحمل فى طرفه كرات صغيرة مذهبة وكرتين كبيرتين يطلق عليهما (الأبو) أو (بصرة) وهذا الشريط من القيطان والكور يسمى (عميلة) (اللوحة رقم ٧).

طريقة لبس البشت:

البشت يلبس بعدة طرق تختلف حسب مستوى الشخص الاجتماعى.

* لبسه كاملاً، وهذا هو الشائع حيث يلبس مفروداً وكاملاً على الجسم، بوضعه على الكتف ويسدل على الجسم إلى القدمين (اللوحة رقم ١، ٢).

* أو طيه بشكل طولى بعد لمه إلى بعض ووضعه على اليد اليسرى وليس اليمنى، وذلك لأن اليد اليمنى تستخدم فى التصافح والتحية والسلام، لهذا لا يضع الرجل البشت على يده اليمنى، أما كبار السن فيضعونه على الكتف الأيمن أو الأيسر (الشكل رقم ١).

* وهناك طريقة أخرى بأن يطبق (يربع) على بعض حتى يصبح بحجم مستطيل بطول قدم واحد وعرض قدم إلا ربع تقريباً حيث يوضع تحت الإبط وهى أيضاً طريقة كبار السن (الشكل رقم ١).

عملية تجديد البشوت:

يتوقف عمر البشت على طريقة الاستعمال، وطرق المحافظة عليه، وقد يبقى البشت صالحاً للاستعمال ما لا يقل عن عشر سنوات، وهناك عدة طرق لتجديد البشوت لغلو ثمنه أو ندرة صنفه:

(أ) إعادة صبغ البشوت:

تصبغ البشوت عندما تفقد لونها لشدة الحرارة التى تميز دول الخليج، ولذلك تصبغ بأصباغ طبيعية مثل مادة الحناء، قشر الرمان، ورق الشاى، ومن بعض النباتات البرية، وقشور الجنذل، ويقوم بها أفراد مختصون بذلك.

(ب) طوى البشوت:

تستخدم لمن لا يستطيع أن يقوم بشراء بشت آخر لغلو ثمنة ويقوم الطواى بفتقه فيصبح جزءين ويغسله، وتستعمل مواد خاصة فى الغسل وبعد ذلك يقوم بطوى البشت أى شده وهو رطب أى قبل أن يجف الماء منه، والطوى يكون عن طريق فرد البشت على النول ثم يعرضه الطواى لأشعة الشمس ليجف تماماً فيصبح كأنه جديد ويقوم الخياط بخياطته فيما بعد.

(ج) ثرى البشوت:

وهى تعنى عملية تصليح البشت فى حالة وجود ثقب أو فى حالة كون البشت رثاً ولكنه أصلى ونادر، وبالطبع تتم عملية الثرى من خلال الحياكة ويقوم بها حرفيون ماهرون، وتتم عملية الثرى من خلال استخدام إبرة دقيقة ورفيعة عادية ويتم بواسطتها سحب خيط من طرف البشت من نفس لونه ونوعه حتى لا يتسنى الاختلاف، وبعد ذلك يتم حياكة العيب الذى ظهر فى البشت سواء كان آفة أو نتل مسمار أو ثقب وغالباً ما يتعرض الصوف لهذه الأمور.

وللأسف، كاد هذا الفن أن ينقرض ولم يبق سوى أفراد قليلين من أبناء الخليج يمارسون هذا الفن، فعملية تصنيع وخياطة وتطريز البشت عملية شاقة، فاستخدام الإبرة هى أساس العمل اليدوى لذا تتطلب مهارة وفناً ودقة متناهية لا يدركها إلا الحرفيون المتمرسون فى المهنة وهناك تضرر فى أصابع اليد نتيجة لكثرة استخدام الإبرة ولا يوجد تأمين لهؤلاء أثناء العجز.

- الاهتمام بهذا الفن الذى يغفله الكثيرون وربما غاب عن الأذهان تعلمه وإتقانه.

- كما توجد أيضاً منافسة من الخارج لبعض البلاد كإنجلترا واليابان التى تصدر لدول الخليج قماش البشوت المصنوع آلياً، هذا بجانب دول عربية كالعراق وسوريا ولبنان تقوم بتصدير البشوت الجاهزة والمطرزة آلياً إلى دول الخليج بأسعار رخيصة ولذا توصى الباحثة بتعليم مهارة حرفة نسج البشوت على الأنوال اليدوية ضمن مناهج المدارس الصناعية بدول الخليج وكذلك مراكز الإبداع والتراث المنتشرة فى دول الخليج.

- عمل دورات تدريبية مستمرة على مدار العام لتعلم أسلوب فن الكرمك للخليجيين من الجنسين.

وأخيراً تطالب الباحثة بأن يدرس هذا الفن فى دول الخليج ضمن مناهج مادة التصميم والتطريز بكليات التربية قسم اقتصاد منزلى، وما يناظرها فى دول الخليج كتراث يجب المحافظة عليه واستمراره مع تواصل الأجيال.

المراجع العربية:

١ - أحمد أبو سعد، **قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية**، مكتبة لبنان.

٢ - حمدة الغرباوى، **التطريز فى النسيج والزخرفة**، مكتبة الأنجلو، القاهرة.

٣ - خليل بحسون، **موسوعة الخليج العربى**، الجزء الأول، مجلس التعاون الخليجى، دار الصداقة العربية.

٤ - دوزى، ترجمة أكرم فاضل، **المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب**، دار الحرية، ١٩٧٢.

٥ - سلوى المغربى، **الموسوعة المختصرة للأزياء والحلى وأدوات الزينة الشعبية فى الكويت**، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.

٦ - عبدالحميد يونس، **معجم الفولكلور**، مكتبة لبنان، بدون تاريخ.

٧ ـ فالح حنظل، **معجم العامية**، وزارة الإعلام والثقافة، أبو ظبي، بدون تاريخ.

٨ ـ كلثم الغـانم، **الاحتفالات الجماعية وبعض الأشكال الثقافية المصاحبة في مجتمع الغوص**، الجزء الثاني، قسم الدراسات والبحوث بإدارة الثقافة والفنون، قطر، ١٩٩٧.

٩ ـ ناصر حسين العبودي، **الأزياء الشعبية الرجالية في دولة الإمارات وسلطنة عمان** ـ مركز التراث لدول الخليج العربي، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، قطر.

١٠ ـ وليد الجادر، **الملابس الشعبية في العراق**، سلسلة الفنون (٢)، بدون تاريخ.

١١ ـ ياقوت الحموي، **معجم البلدان**، القاهرة، ١٩٣٠.



احتفال «السياحة» والطريقة المدنية الشاذلية «فى واحة سيوة»

د. سوزان السعيد

مقدمة :

يلعب التصوف دورًا مهمًا فى واحة سيوة، فالمتصوفة باعتبارهاجماعات دينية لهم القدرة على التأثير فعليًا على الأفراد والجماعات باللجوء إلى مجموعة من الوسائل تتراوح بين الاقتناع والاحترام وترتبط بالعلاقات الاجتماعية.

إن النظام فى الطرق الصوفية يقترب من أشكال القيادة فى الجماعات القبلية التى تخضع لقيادة شيوخ القبائل الذين يعتمدون على العرف والتقاليد، والعلاقة بالمقدس تفرض نفسها، وشيخ الطريقة هو صلة الوصل بين السلالة الحالية والأسلاف. والطقوس والاحتفالات هى الوسيلة الأساسية لجمع أفراد الطريقة والتوحيد بينهم. (١)

وسوف تقدم هذه الدراسة تعريفًا بالطريقة المدنية الشاذلية فى واحة سيوة واحتفال السياحة. وسوف تعتمد على المنهج الوصفى الذى يقدم صورة تفصيلية عن التنظيمات الداخلية للطريقة، وللممارسات والاحتفالات التى تمارس فى عيد السياحة. وذلك من خلال الدراسة الميدانية التى أجريتها على الواحة أعوام ١٩٩٨ - ١٩٩٩ - ٢٠٠١.

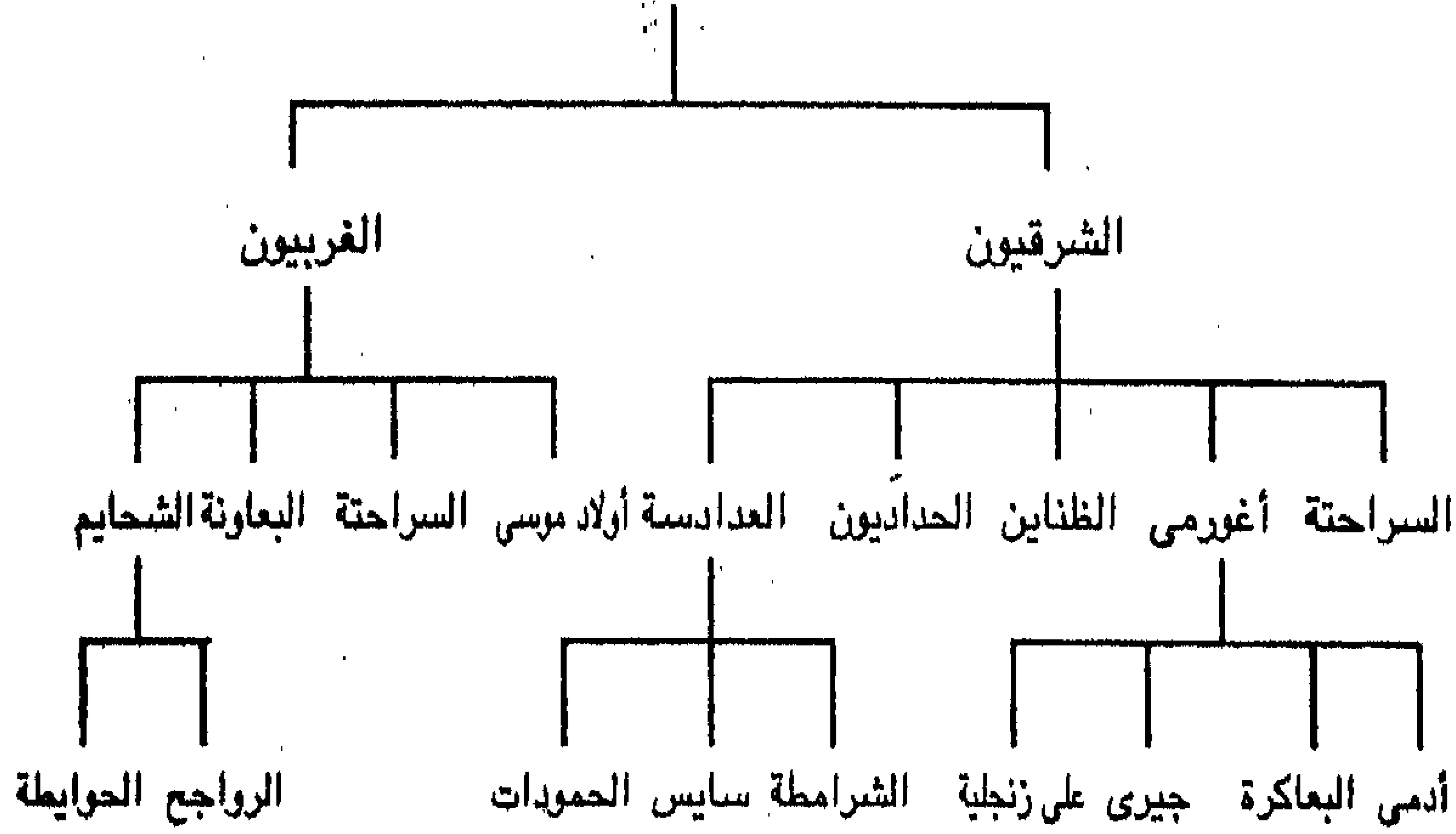
تقع واحة سيوة فى الصحراء الغربية على بعد ٣٣٠ كم من مدينة مرسى مطروح فى اتجاه الجنوب الغربى، وتبعد ٣٠٠ كم جنوب السلوم ويبدأ طرفها الغربى فى الحراقى وآخر قراها من الجهة الشرقية هى حيطة الزيتون.

وينقسم سكان الواحة إلى مجموعتين رئيسيتين هما الشرقيون والغربيون.

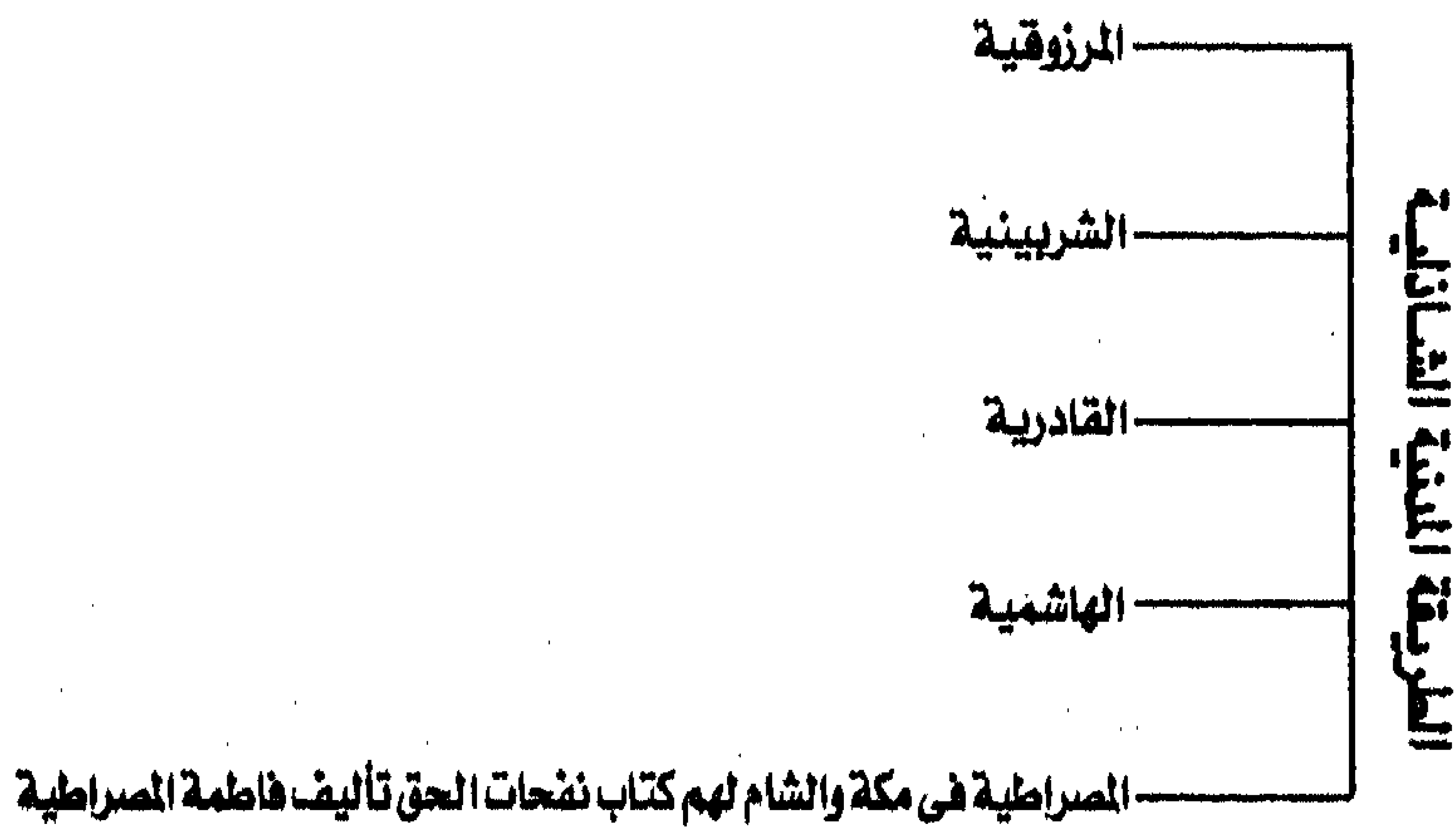
1. Michael Gilsenan; Recognizing Isliam, An anthroplogist's. introduction. Biddles ltd, Guildford and king's lynn, London. p. 154 - 163.
- Nehemia Levtzion and john o. voll, Eighteenth Contury Renervool and Reform in Islam. Syracuse university press 1984, p. 22- 23.
- رينولد نيكلسون : فى التصوف الإسلامى وتاريخه. ترجمة أبو العلا عفيفى، لجنة التأليف والترجمة والنشر.

أولاً : الشرقيون: ويتفرعون إلى الظناين، وهى أكبر العائلات، وتليهم عائلة الحدادين والعدادسة ويسكنون الجانب الشرقى.

ثانياً : الغربيون : ويتفرعون إلى أولاد موسى، السراحنة، البعاونة ،سكان أغورمى، الشحايم. ويسكنون الجانب الغربى من المدينة.



٣-الطريقة المدنية الشاذلية (الفقراء):



رسم توضيحى يوضح فروع الطريقة المدنية الشاذلية

وفى القرن التاسع عشر بدأت تظهر طريقة منافسة للطريقة السنوسية وهى الطريقة المدنية نسبة إلى محمد المدنى. كان مركزها استانبول بتركيا وكان هدفها المعلن نشر مبادئ الإسلام السمحة بين الناس فى كافة أنحاء الإمبراطورية العثمانية، أما هدفها الخفى فكان تعزيز مركز الخليفة، وتمكن أتباعه من الحصول على المعلومات عن أى حركة ضد الخليفة أو ضد الإمبراطورية فى أى مكان، وقد لقيت هذه الحركة قبولاً بين أوساط الشرقيين كعامل مواز للحركة السنوسية فى أوساط الغربيين. (٢)

بدأت هذه الطريقة فى الظهور سنة ١٢٤٠هـ ومؤسسها هو محمد حسن بن ظاهر المدنى، فقد خرج من المدينة المنورة حوالى ١٢٢٢هـ وساح سياحة طويلة حتى انتهى إلى المغرب الأقصى، وأخذ عن الشيخ العارف بالله الشيخ سيدى المختار الكنتى القادرى وأخذ الطريقة الناصرية التى هى فرع عن الشاذلية عن أحد شيوخها وتلقى عنه علم الأسماء وأسرار الحروف، ثم اجتمع بسيدى أحمد التيجانى وأخذ طريقة سيدى محمد بن عيسى، ثم التقى بسيدى العربى بن محمد الدرقاوى عام ١٢٢٤هـ فى زاوية فى بنى زروال بالقرب من فارس (فقد ذهب إلى هناك عن طريق رؤية منامية) وأقام فى صحبته نحو تسع سنين إلى أن قال له: (رح إلى بلادك يا مدنى ما بقيت لك حاجة عندى)، وبعد وداعه لشيخه قدم المدينة المنورة وأقام بين أهله وأقاربه ثلاث سنين على قدم التجرد وفى كل مرة يحضر الموسم بعرفات ويرجع إلى المدينة ملازماً للحرم الشريف مستغرقاً فى زهد كامل، ثم اجتمع بالعالم سيدى أحمد بن إدريس وأخذ عنه. وفى مدة إقامته بالمدينة طلب منه الإجازة فى الطريقة بعض المريدين فلم يجبهم تأدباً مع شيخه حتى سمع خطاباً من الحجرة المطهرة يقول: «وذكر فإن الذكرى تنفع المؤمنين».

قال: فهزتنى لذة ذلك الخطاب وفهمته إذناً من رسول الله ﷺ فامتثلت لأمر الله. ولقن أتباعه فى مدينة رسول الله ﷺ. ومن تلاميذه الشيخ عمر بالى، السيد أحمد الرفاعى، السيد أحمد السمنهودى، السيد عبد الله بافقيه، الشيخ إبراهيم برادة.

وأقام مقامه الشيخ عمر بالى ثم توجه راجعاً إلى أستاذه الشيخ العربى الدرقاوى فجلس فى حضرته عدة أشهر فجاءه مرض الموت. وكان بجواره حاكم الولاية العثمانى فقال الحاكم: يا مولانا استخلف. فقال الشيخ: لو كان الأمر سياسة لكان الأولى به أنت، ولو كان الأمر وراثة لكان أولى به ابنى، ولكن الشمس ظهرت من هنا وأشار إلى الشيخ المدنى. وبذلك أصبح الشيخ المدنى خليفة له. وعندما توفى الشيخ جلس عدة أيام ثم توجه راجعاً إلى بلده فلما وصل إلى طرابلس الغرب تعلق أهلها به لما شاهدوه من حسن أوصافه وأخذوا عنه وكثر السالكون على يديه، واشتهرت الطريقة به فانتسبت إليه ومن أجل ذلك سميت بالمدنية وأسس الزاوية الأم فى مصراطة. (٣)

والطريقة المدنية الشاذلية تقتصر تعاليمها على الأوامر الدينية وتتخذ من مبادئ الطريقة الشاذلية أساساً لها، مثل: «إذا ضيق عليك المعيشة فهو يريد أن يواليك فاصبر ولا تضجر، وإذا عارضك عارض من معلوم حولك فاهرب إلى الله منه هروبك من النار.

وإذا جالست العلماء فلا تحدثهم إلا بالعلوم المنقولة والروايات الصحيحة إما أن تفيدهم وإما أن تستفيد منهم وذلك غاية الربح منهم. وإن جالست العباد والزهاد فاجلس معهم على بساط الزهد والعبادة وحل لهم ما استمروه وسهل عليهم ما استوعروه وذوقهم من المعرفة ما لم يذوقوه. وإن جالست الصديقيين ففارق ما تعلم تظفر بالعلم المكنون». (٤)

وهذه الطريقة تختلف عن الطريقة الشاذلية اختلافات بسيطة فى طريقة الإنشاد وحلقات الذكر وبعض الفروق التى تفرضها البيئة. وهى لا تهتم بالشكليات فليس لها

٢- أحمد فخرى: واحات مصر (واحة سيوة) المجلد الأول، ترجمة جاب الله على جاب الله، وزارة الثقافة. هيئة الآثار المصرية،١٩٩٣، ص ١٤٨.

٣- الشيخ محمد ظاهر المدنى: الأنوار القدسية فى تنزيه طرق القوم العلية، تصنيف وجمع الشيخ محمد ظاهر المدنى الشاذلى، دار الإنسان للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٩٥، ص ٣٢.

٤- عبد الحليم محمود: المدرسة الشاذلية الحديثة وإمامها أبو الحسن الشاذلى، ص ٧٤.

زى خاص إلا بعض المظاهر والشارات الدالة على الطريقة، وهى العلم الأخضر الذي يكتب عليه باللون الأبيض : «لا إله إلا الله محمد رسول الله. الطريقة المدنية الشاذلية».

وطريقة المصافحة حيث يضع كل مريد يده فى يد أخيه المجاور له فى حلقة الذكر. وللمريد حرية ارتداء الجبة الصوفية أو عدم ارتدائها وبقائه بزيه العادى.

ويلتزم أفراد الطريقة بقراءة (الوظيفة) كل صباح ومساء، وهى عبارة عن ٥٢ آية قرآنية مقتطفة من سور مختلفة كما يلتزمون بقراءة الأوراد الثلاثة وجزء من القرآن الكريم.

وأساس الطريقة هى الذل والتواضع والانكسار؛ لأن أى إنسان يكسر نفسه يزداد عند الله حباً ورفعة.

ومقر الطريقة فى سيوة هو جامع السبوخة الذى يقع بجوار منزل الشيخ محمد ظافر المدنى شيخ الطريقة.

الانضمام إلى الطريقة:

يوجد أعضاء فى الطريقة (مريدون) وأيضاً محبون، وأى فرد من ديانة أخرى يمكنه مشاركة أهل الطريقة فى احتفالاتهم بشرط أن يلتزم بالآداب العامة وأن تكون مشاركته فى السلوك اليومى، ولايشارك فى الممارسات الدينية مثل: الصلاة أو الذكر؛ ذلك لأن التسامح من السمات الرئيسية للطريقة فهم يتخذون هذا النص القرآنى شعاراً لهم:

﴿وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله﴾. (٥)

رئيس الطريقة

(سيدى) (القدوة)

رئيس المقاديم

رئيس المقدمين

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤

٢٤ مقدماً يمثلون الجوامع المختلفة فى سيوه كل جامع مقدم أو اثنين

رئيس الشاويشيه

٧٠ شاويشاً يعاونون المقاديم

رسم يوضح تدرج الرتب فى الطريقة المدنيه الشاذلية

٥- المرجع السابق، ص ١٩.

والطريقة المدنية الشاذلية لها تنظيم دقيق يشبه النظام العسكرى، فرئيس الطريقة (سيدى) يسمى القدوة، وهو رئيس المقاديم يقع تحت رئاسته ٢٤ مقدم يمثلون الجوامع المختلفة ويعاونهم الشاويشية. ويمكن ترقية الفرد من رتبة إلى رتبة أخرى خاصة فى حالة وفاة الرئيس.

ومن يرغب فى أن يكون مريداً عليه التواجد مع الشيخ والأحباب، ويمر المريد بثلاث مراحل أولية ويتبعها أربع مراحل أخرى لكى يكون شيخاً وهى :

١- التوبـــة :

وهى أول منزلة من منازل السالكين، وأركانها ثلاثة هى :

* الندم على ما عمل من مخالفات وترك الزلة فى الحال، والعزم على ألا يعود إلى ما عمل من المعاصى.

* رد المظالم وإرضاء الخصوم.

* اتباع شيخ مرشد ينهض بحاله ويدله على الله ويكون عالماً بالأسرار والكشوفات متبحراً فى المعارف الإلهية.



٢- الطاعـــة :

أن يصحب الشيخ بنية صالحة، ولا يؤثر أحد عليه، ويكون مسلوب الإرادة مثل الميت ويسلك منواله.

٣- المجاهـدة :

فطم النفس عن المألوفات وحملها على خلاف هواها فى عموم الأوقات، وأن يتخذ الحب مذهباً وحصناً له وأن يتواضع لله، فكل من تواضع لله رفعه.

هذه هى المراحل الثلاث لكى يكون الفرد مريداً ويصبح أحد أفراد الطريقة، أما لكى يتحول إلى شيخ للطريقة عليه أن يمر بمراحل أخرى هى :

٤- الذكـر :

أن يقوم بذكر (لا إله إلا الله) دائماً وبدون عدد.

٥- تعلم الاسـم :(٦)

أن يتلقى طريقة نطق الاسم المفرد (الله) ويعرف صفات الاسم وخصائص كل حرف من حروفه. وأن يراعى المريد عدم تغير الاسم ما دام مالكاً لحاله، أما إذا غلب عليه الغرام فالأمر واسع عند أربابه وللعارفين حكم على أسبابه.

٦- التقليل من الذكر :

عندما يتعلم المريد طريقة نطق الاسم المقدس ويحرق قلبه عند نطق الاسم المقدس، يكون عليه أن يذكر الله بمقدار محدد حتى لا يزيد عليه ليلاً أو نهاراً.

٧- التأمل والإشراق :

أن يستغرق المريد فى التأمل والفكر حتى يصل إلى كشف أسرار المعارف والكون والمخلوقات. وفى هذه المرحلة يصل المريد إلى حالة من الشفافية فيشرق باطنه بنور العزة والجلال ويشاهد قلبه لطائف أسرار المعانى.

وبعد أن يمر المريد بهذه المراحل السبع يطلق له العنان فى ذكر جميع الأسماء بالقلب واللسان، ويكون عليه أن يقرأ كل يوم جزءاً من القرآن الكريم يسمى (الوظيفة) وبذلك يصبح شيخاً يمكن إجازته.

٦- علم الأسماء : يمر المريد بعدة مراحل حتى يتعلم طريقة نطق حروف الاسم المقدس بالقلب واللسان، فقد تأثر الفكر الصوفى بإخوان الصفا وفلسفتهم التى تأثروا فيها بالفكر الأفلاطونى، ونظرية الفيض التى ترد الكثرة المشاهدة فى العالم إلى الوحدة أو الله، وترى كل ما فى الكون فيضاً أو إشراقاً فاض عن هذا الواحد. وجاء اهتمامهم بالأعداد وخواصها ودلالتها.
أبو الوفا التفتازانى : إخوان الصفا ودورهم فى الفكر الإسلامى، مقال منشور فى مجلة الحداثة لبنان، ١٩٩٩، العدد ٢١.

ويتلقى الإخوان مبادئ الطريقة بالتلقى، فيتلقى المريد طريقة قراءة الأوراد التى تتلى بعد صلاة الصبح وبعد صلاة المغرب، ويكون عليه أداء الصلوات الخمس جماعة ويتعلم المريد أسرار تلاوة الأوراد والأحزاب، فهى من الأسرار المحفوظة، كما يتعلم طريقة الذكر وتقاليد الطريقة.

أوراد الطريقة المدنية :

يقرأ «الورد» فى أوقات منظمة فيقال أوراد النهار وأوراد الليل. أما «الحزب» فليس لقراءته وقت مخصص. وهى أدعية وضعها شيوخ الطريقة، أهمها **الصلاة المشيمية، ونصها كالآتى :**

«أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. بسم الله الرحمن الرحيم».

اللهم صل وسلم بجميع الشئون فى الظهر والبطون. على من منه انشقت الأسرار الكامنة فى ذاته العليا ظهوراً، وانفلقت الأنوار المنطوية فى سماء ضفافه السنية بدراً، وفيه ارتقت الحقائق منه إليه، ونزلت علوم آدم به فيه عليه، فأعجز كلاً من الخلائق، فهم ما أودع من السر فيه، وله تضاءلت الفهم، وكل عجزه يكفيه، فذلك السر المصون لم يدركه منا سابق فى وجوده، ولا يبلغه لاحق على سوابق شهوده، ما عظم به من يدبئ رياض الملك والملكوت، بزهر جماله الزاهر، موتقه، وحياض معالم الجبروت بفيض أنوار سره الباهر متدفقة، ولا شىء إلا وهو به منوط وبسره السارى محوط، إذ لولا الواسطة فى كل صعود وهبوط لذهب كما قيل الموسوط، صلاة تليق بك منك إليه، وتتوارد، بتوارد الخلق الجديد والفيض المديد عليه وسلاماً يجارى هذه الصلاة فيضه وفضله كما هو أهله وعلى آله شموس سماء العلا وأصحابه والتابعين ومن تلا، اللهم إنه سرك الجامع. (٧)

الـورد المبارك :

استغفر الله	(مائة مرة)
اللهم صل على سيدنا محمد عبدك ونبيك ورسولك النبى الأمى	
وعلى آله وصحبه وسلم	(مائة مرة)
لا إلا إلا الله	(مائة مرة)
وتختم بقوله : سيدنا محمد رسول الله	(مرة واحدة)

أوراد للحماية من الخوف : يضع يده على صدره ويقول سبع مرات:

«سبحان الملك القدوس. الخلاق الفعال». ثم يقول :

«إن يشأ يذهبكم ويأتى بخلق جديد، وما ذلك على الله بعزيز».

أوراد لتيسير الرزق : يقول : «أعوذ برب الفلق».

أوراد من أجل الإخلاص والصدق : يقول : «هو الله أحد».

أوراد من أجل النجاح : يقول : «يا قوى يا عزيز يا عليم يا قدير يا سميع يا بصير».

مجالـس الذكـر :

مجالس الذكر تقرأ بها الأدعية والأوراد، ويتلى فيها القرآن الكريم، واعتبر الصوفية الذكر هو الركن الأساسى فى العبادة ويستندون إلى ما جاء فى القرآن الكريم ﴿ واذكروا الله كثيراً لعلكم تفلحون ﴾ (٨) ﴿ فاذكروني أذكركم ﴾ (٩) ففى الذكر يتم ربط حركات الجسم مع الخبرة الروحية. (١٠)

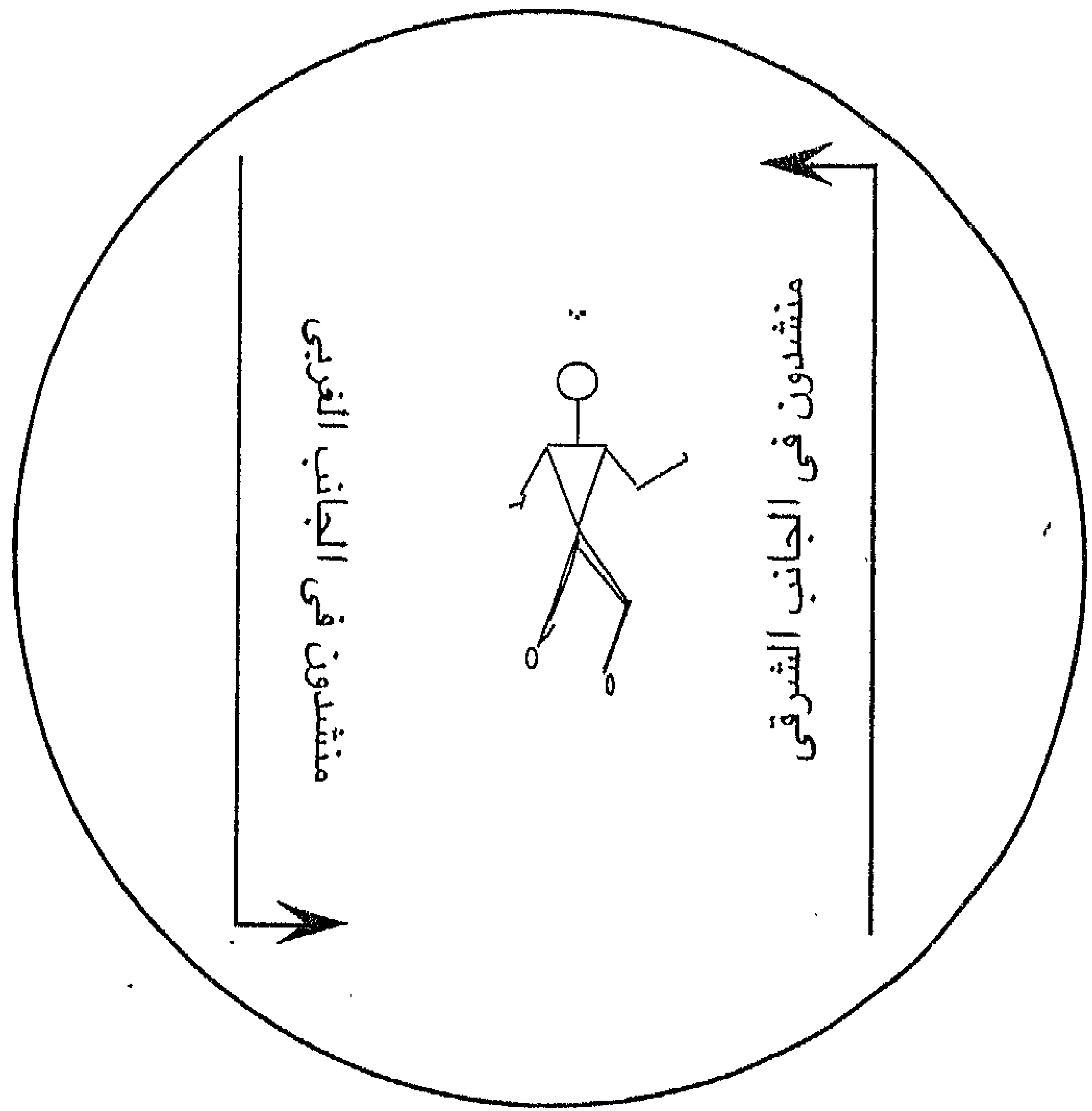
وتقام حلقات الذكر بعد صلاة العشاء إذا كان الجمع غفيراً، أما إذا كان الجمع قليلاً فلا تقام، وفى هذه الحالة يقرأ كل فرد ورده منفرداً.

٧- محمد ظاهر المدنى : الأنوار القدسية. ص ٣٢ - ٣٣.

٨- الأنفال آية ٤٥.

٩- البقرة آية ١٥٢.

١٠- فى رقص الدراويش فى تركيا القائد فى الرقص يرمز إلى الشمس ويدور الراقصون حوله مثل النجوم، وتمثل الحركات الدائرة نمو الشتاء إلى الربيع، ووضع أيديهم يرمز إلى السماء والأرض فأذرعتهم ممدودة حيث ترفع اليد اليسرى بكف مقلوب رمزاً لأن ما سيتلقونه سيعطونه بأيديهم للآخرين، وكلمة «رقص» فى اللغة التركية تعنى الإنصات إلى الموسيقى والسماء.
- متين أند : الرقص التركى. ترجمة مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون ١٧٦ ص ١٤ - ٢٠.
راجع أيضا : بريجيت شيفر : واحة سيوة وموسيقاها. ترجمة جمال عبد الرحيم، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦. ص ١٠٢ - ١١٠.



نظام حلقة الذكر فى الطريقة المدنية الشاذلية

والمنشدون ينتقلون من الجانب الشرقى إلى الجانب الغربى

والذين يقفون فى الجانب الغربى ينتقلون إلى الجانب الشرقى

تقام حلقات الذكر لقادة الطريقة على الرمال تحت ضوء القمر بعد صلاة العشاء، وفى تلك الحلقات يقف الجميع فى حلقة حيث تتشابك الأيدى، اليمنى مع اليسرى وكل يشبك يده مع العضو الملاصق له، حتى يكون الجميع حلقه متكاملة. ويقود الحلقة مؤشر أو قائد يقف فى الوسط، ويقف حوالى ١٤ منشداً على كل من الجانبين الشرقى والغربى، وإذا كانت الحلقة كبيرة يقفون فى الوسط فى صفين متقابلين وأحياناً يتبادلون الوقوف : الذين فى الجانب الشرقى يسيرون إلى الجانب الغربى، والذين فى الجانب الغربى يسيرون إلى الجانب الشرقى. المؤشر يفتتح الحضرة حيث يقول : «حى بالمد الطويل ثم بالمد القصير. ويأخذ فترة وهو يقول حى ويحرك يده اليمنى وجسمه. ثم يعطى إشارة فيبدأ الإنشاد، فيبدأ المنشدون من الجانب الشرقى يرددون كلمة لا إله إلا الله من غير تبديل ولا تغيير، ثم يرددون الاسم المفرد (الله)، ثم يعطى إشارة للمنشدين بتغيير النغمة من المد الطويل إلى المد القصير أو العكس، فيبدأ الإنشاد بالواقفين جهة الشرق فيرد عليهم أهل الغرب. ثم يجلسون جلسة قصيرة، ثم يقومون مرة ثانية. وقد تستمر حلقة الذكر لمدة ساعة، ويلف خارج الحلقة أثناء الذكر واحد من المريدين وهو يحمل مبخرة للبخور؛ لأنهم يعتقدون أن البخور (١١) يطهر القلب ويزيد الروح ازدهاراً، كما يلف خارج الحلقة مجموعة من الشاويشية وهم يذكرون (حى أو الله) للمحافظة على النظام.

١١- البخور : يشير البخور إلى الصلاة والخدمة والجهاد وكان معروفاً فى مصر القديمة إذ كانت العطور والبخور من الطقوس الأساسية فى الديانة.
- عبد العزيز عبد الرحمن : العلوم والفنون عند قدماء المصريين، دار الفكر العربى مطبعة الاعتماد، القاهرة، ص ٤٠.

ومسموح لأى شخص طاهر وعلى وضوء أن يشارك فى حلقات الذكر على أن يلتزم بآداب الدخول فيكون عليه أن يقف خارج الحلقة ويقول : (حى حى حى) أكثر من عشرة مرات فيأذن له الشخص الواقف وسط الحلقة.

وهذه الحلقات خاصة بالرجال فلا يسمح للنساء بالاشتراك فى ممارسة الطقوس المختلفة ولكن يسمح لهم بالمشاهدة من بعيد أو المشاركة فى بعض الممارسات غير الدينية مثل: إعداد الطعام وغالباً ما يكن هؤلاء النساء من الأجانب.



الإنشـــاد :

يعتمد الإنشاد فى الطريقة المدنية على الإنشاد الصوتى، فلا يستخدمون أى نوع من الآلات الموسيقية ولكنهم يعتمدون على التنويعات الصوتية.

والطريقة لها قصائد تسمى قصائد مدنية شاذلية يحفظها الإخوان عن طريق السماع أو من بعض الكتب مثل: كتاب الشيخ سلامة الراضى شيخ الطريقة الحامدية الشاذلية، كما ينشدون من كتاب السعادة الأبدية.

والطريقة المدنية لها نغمة خاصة فى الإنشاد تختلف عن باقى فروع الطريقة الشاذلية وأشهر القصائد تنتمى إلى الشيخ المدنى، منها :

- قصيدة مطلعها «يمينا بكم ما حلت عندى لحبكم ولو هتكت فى الأسنة والنبل».
- وقصيدة «فوض الأمر إليه» قالها فى استانبول لأحد أتباعه.
- وقصيدة «ذكرت جمع أخوانى» عندما كان يودع إخوانه.
- وقصيدة «ألا بالصبر» قالها لابنه الشيخ الظاهر.
- كما ينشدون قصيدة أبو مدين الغوث (ما لذة العيش).

وقصيدة **لعبد الرحمن البرعى** (يا عالم بالسر لا يخفاه) فقد كان يحج كل عام وفى إحدى السنوات لم يستطع الحج فقال هذه القصيدة اشتياقاً لزيارة الرسول (ﷺ).

والمنشد لا يبدأ الإنشاد إلا إذا أخذ الإذن من القدوة، ويبدأ الإنشاد حيث يردد البيت مرة أو مرتين، ثم يبدأ خلفه الإخوان يرددون بيتاً معيناً يرددونه بعد كل فقرة ينشدها.

«قصيدة يا عالم بالسر لا يخفاه»

مفـرد :

الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

وقلوب أهلك وراءكم تشتاق وإلى جمالك ترتاح

المجموعـة :

الله يا الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

مفـرد :

والرحمة للعاشقين تحمل ثقل المحبة والهوى فضاح

المجموعـة :

الله يا الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

فهذه القصيدة لها طابع روحي ولكنها تعبر بأسلوب حسي كما هو واضح من تشبيه حب الله بحب المعشوقة.

الوعـــظ :

وهـو عبارة عـن قصص ومأثـور عـن الصحابة وآل البيـت وعلـى بـن أبى طالب ﷺ وتخلط بحكايات عن أبى نواس وهارون الرشيد، ويختم الوعظ بطلب الرحمة للجميع وأن يكون القرآن الكريم شفيعهم من النار.

احتفال السياحـة :

احتفال «السياحة» هو احتفالية سنوية تقام فى منتصف شهر رجب من كل عام فى منطقة جبل الدكرورى. وهى احتفالية يطلق عليها «السياحت» باللهجة السيوية التى تضيف حرف «التاء» إلى آخر كلمة سياحة، ويقصد بها السياحة الدينية أى التعبد فى منطقة جبل الدكرورى لمدة ثلاثة أيام لا يقومون بأى عمل سوى ذكر الله.

ويعتبر جبل الدكرورى من أقدس الأماكن فى واحة سيوة. ويقع جبل الدكرورى على بعد خمسة كيلو مترات جنوب مدينة سيوة، ويتميز بجوه الصحى وتتوفر به المياه العذبة ورمال هذه المنطقة تستخدم كوسيلة للعلاج من آلام الروماتيزم، وكان الناس قديماً يذهبون إلى هذه المنطقة من الواحة بعد الانتهاء من موسم العمل ويقيمون لبعض الوقت فى خيام أو فى العشش التى تقام من الكرشيف* وفروع النخيل. وكانوا يأكلون أكبر قدر من الثوم؛ لأنهم يعتقدون أن هذا سوف يوفر لهم مزيداً من الصحة على مدار العام.

والمنطقة منطقة آثار قديمة ترجع إلى العصر الفرعونى ويطلق عليها الأهالى «مقابر إبريق» أو «جبل ناصرة» أو «جبل الدكرورى». وعندما جاء الشيخ السنوى إلى الواحة عام ١٨٣٨م اتخذ له مقراً فى المقابر المنحوتة على جانب المرتفع المسمى قصر حسونة.

وعندما جاء الشيخ **أحمد ظافر المدنى** إلى واحة سيوة عقد صلحاً بين القبائل الشرقية والقبائل الغربية فجمع الفريقين فى منطقة جبل الدكرورى لمدة ثلاثة أيام يقرءون القرآن الكريم ويشتركون فى أكل الطعام الخفيف (١٢) وفى الإنشاد يتم عقد الزيجات بين الشرقيين والغربيين. ومنذ ذلك التاريخ ساد السلم بين الطرفين وتوقفت الحروب بينهم ولذلك يحتفل أهل سيوة كل عام بهذه المناسبة. وينظم هذا الاحتفال أعضاء الطريقة المدنية الشاذلية والقبائل الشرقية ويدعون إليه أعضاء الطريقة السنوسية والقبائل الغربية وتتم خطوات الاحتفال كالآتى :

١- الاستعداد للاحتفال :

(أ) اختيار ميعاد «السياحة»

فى كل عام من شهر رجب يجتمع رئيس الطريقة المدنية الشاذلية (القدوة) وهو الشيخ **مدنى معرف** (فى عام ٢٠٠١ تولى الشيخ **إبراهيم عثمان عثمان** قيادة السياحت بسبب مرض الشيخ مدنى) من قبيلة الحدادين بالمقاديم المسئولين عن الجوامع المختلفة فى الحارات (١٣) فى مقر الطريقة وهو جامع السبوخة ويحدد ميعاد السياحة ويختار الميعاد بعد العشرة أيام الأول من الشهر بشرط أن يكون الجو معتدلاً وأن يكون القمر فى أحسن ظهوره، وتأجل الاحتفال إلى شهر شعبان بسبب الإصلاحات التى أجرتها المحافظة فى مقر الاحتفال عام ٢٠٠١.

(*) الكرشيف : مادة طينية بها نسبة كبيرة من الملح.

١٢- يرى إبراهيم بن أدهم أن خير طعام الزاهد الخبز الساخن مع زيت الزيتون، وفضل غيره الخبز والملح أو ثريد الشعير. وقد امتنع بعض الزهاد عن أكل اللحم امتناعاً تاماً أو أكل القليل من اللحم، وكان من تقاليدهم أن يأخذوا العهد على أنفسهم ألا يقربوا ألواناً خاصة من الطعام، وكانوا يصومون إلى جانب رمضان أنواعاً أخرى من الصيام.
رينولد نيكلسون : فى التصوف الإسلامى وتاريخه. ترجمة أبو العلا عفيفى. ص ٥٠.

١٣- تقسم سيوة إلى عدة حارات أهمها أبو شروق، المنشية، مقبل، الظافرية، الظافرية الغربية، أعوزلى، المدرسة، السبوخة، نابا الكبيرة، زهاوة، مشندت، سيدى رحيم، العتيق.
- فى هذا العام كانت قيمة الاشتراك ٥ر١ ومن ٨ سنوات كانت قيمة الاشتراك ٦٠ قرشاً ارتفعت إلى جنيه ثم إلى ٢٥ر١ وأخيراً إلى ٥ر١.

كما يتفقون على المبلغ الذى يدفعه كل فرد للاشتراك فى الاحتفال وعدد أرغفة «المجرادج» التى يلزم كل فرد بتقديمها.

ولا تستطيع أى جهة غير القدوة وأعضاء الطريقة أن تتدخل فى تحديد الميعاد أو قيمة الاشتراك فهى مسئولية القدوة.

يبدأ قبل الاحتفال بحوالى ١٠ - ١٥ يوماً كل جامع أن يكلف الشاويشية بجمع الفلوس من أبناء حارتهم ويسلمونها إلى القدوة الذين يقومون بعمل كشوفات يسجل بها أسماء المشتركين فى الحارات المختلفة. ويكلف شاويش آخر بأن يلف بكاروزه (كارته) على المنازل لجمع التبرعات من جميع أنحاء سيوة، فيجمع مختلف أنواع المأكولات ويجمع المجرادج (١٤) من جميع الحارات من الغربيين والشرقيين ويخلطها معاً حتى لا يعلم أحد رقاق الآخر. وكل مقدم فى جامع يعد كشفاً بالأدوات التى سوف ترسل من جامعه إلى السياحت. فكل جامع يمتلك أدوات موقوفة له لكى يستخدمها أهل الحارة فى المناسبات المهمة مثل: الزواج، الوفاة، الحج، وعندما تصل هذه الأدوات إلى مكان الاحتفال يستلمها مقدم يكلف بذلك ويعد بها كشفاً عاماً يشتمل الأدوات المختلفة من الحارات.

١٤- خبز ناشف مثل الرقاق..

(ب) شـراء الذبـائح :

يختار القدوة لجنة من المقدمين لشراء الذبائح فى حدود المبلغ الذى تم جمعه (٩ - ١٠ آلاف جنيه) فيلفون على الأهالى لاختيار أحسن وأرخص الذبائح، وقديماً كانوا يشترون الجمال أو الغنم ولكنها أصبحت غالية الثمن ولذلك يفضلون شراء العجول المجرية لكثرة لحمها. وقد تم شراء بقرتين إحداهما مجرية والأخرى عادية.

(جـ) إقـامـة الخيـام والأخصاص :

يتم إعداد مكان الاحتفال الذى يقيم به شيوخ الطريقة والقدوة كما يتم إعداد مكان لإقامة الطباخين.

يبدأ الأهالى فى إعداد أماكن إقامتهم أثناء الاحتفال وكل عائلة لها مكان خاص، فيقيمون الخيام والعشش حول منطقة جبل الدكرورى، ويقيم أهالى أغورمى فى الجانب الأيمن من مكان الاحتفال، أما أهالى سيوة فيقيمون خياماً فى الرمال وبعضهم مخصص له عشش حول الجبل حيث يجتمع كل مجموعة من الأقارب أو الأصدقاء فى خيمة أو عشة.

ويستعد التجار لإقامة الأسواق والمحلات فى مكان بعيد عن مكان الاحتفال قليلاً وهو فى الطريق بين سيوة ومكان إقامة الاحتفال، وهذه الأماكن مخصصة، فلكل تاجر مكان محدد ومعروف حيث يقيم فيه شادره كل عام دون مقابل من صاحب المكان الأصلى.

وهذه الشوادر والمحلات تهدم بعد انتهاء الاحتفال مباشرة. وقبل الاحتفال يتم نقل مختلف البضائع والثلاجات وألعاب الأطفال لإقامة مسارح للعرائس والأراجوز.

٢- اليوم السابق للاحتفال :

يستمر الاحتفال لمدة ثلاثة أيام (١٥) يقوم فيها أعضاء الطريقة بالعمل الأساسى فى خدمة الناس ويشاركهم المحبون فى الطريقة من أجل التبرك.

(أ) القـدوة :

الساعة الثامنة صباحاً : يحضر قدوة السياحة الشيخ **مدنى معرف** ويجتمع مع المقاديم وأعضاء الطريقة القادمين من مختلف الأنحاء والبلاد (الحاج أحمد الحاج عميرة عبد

١٥- للرقمين ثلاثة وسبعة مكانة خاصة بين العرب، وهى مكانة انتقلت إلى كل مسلمى أفريقيا. وكان الرقمان اثنان وخمسة يحتلان نفس المكانة بين البربر قبل تحولهم إلى الإسلام. والرقم ثلاثة هو رمز للذكورة بينما يرمز الرقم اثنين إلى المؤنث، والرقم ٧ هو حاصل جمع ٣ + ٤ والرقم أربعة هو مضعف الرقم ٢. أما الرقم خمسة فهو حاصل جمع ٣ + ٢ وهو رمز الخصوبة.
The Supernaturl, The Danbury press, united kuingdon by aldus Books London 1976 "Ma gic, words and Numbens" by stauart Holroyd.

الرحيم، حسن على عبد الرحيم، أحمد سليمان) ويجتمعون فى مقر قادة السياحة حيث يقام لهم مكان مرتفع يصعد إليه بسلالم طويلة وهو عبارة عن بناء حديث من الحجارة مقسم إلى غرفتين ويلحق بهما حمام. إحدى الحجرتين لها شرفة واسعة تطل على مكان الاحتفال ويوضع فى نهاية السلم أمام مدخل الحجرة علمان لونهما أخضر للطريقة المدنية الشاذلية. أحدهما يوضع فى جامع سيدى سليمان والآخر فى جامع السيوخة ويقوم القدوة بتنظيم الاحتفال من هذا المقر، وهو صاحب السلطة المطلقة فى هذا الاحتفال، يقوم بمحاكمة المخالفين وليس للسلطات الرسمية أى نفوذ على الاحتفال خلال الأيام الثلاثة، كما يشرف على جلسات المصالحات بين القبائل.

ويجتمع الطباخون والشاويشية فى صالة واسعة بنيت من فروع الأشجار وكسيت بالكيب، بنيت فوق ربوة أقل ارتفاعاً من مكان القدوة على الجانب الأيمن من مبنى القدوة.

فى هذا اليوم لايشارك عامة الناس إلا القليل منهم ولايتعدى المشاركون ٣٠٠ – ٤٠٠ فرد. ويجتمع قادة السياحة مع المقدمين والشاويشية فى مكان القيادة ويتحاسبون وتراجع أسماء المشاركين.

(ب) المقدمون :

عددهم حوالى ٢٤ مقدمًا فكل جامع يمثله مقدم أو اثنين. وينوب عن كل جامع مقدم يقوم بعمل كشف يضم أسماء المشاركين فى الاحتفال، وكشف آخر يضم عدد الأدوات التى خرجت من عنده، ويكلف شخص بالدفتر الذى يضم جميع الأدوات التى نقلت من جميع الجوامع ويكون عليه تسليمها بعد الانتهاء من الاحتفال. وهذا الشخص برتبة شاويش يسلمها إلى وكيل الجامع الذى يعيدها إلى المخزن.

يقوم المقدمون بالإشراف على الذبح، الطبخ، تقديم الحلل والأطباق.

(جـ) الطباخون :

كل جامع يخرج من عنده عدد من الطباخين برتبة شاويش من أعضاء الطريقة ومجموعة الطباخين يبلغ عددهم حوالى ٧٠ طباخًا، ويشاركهم فى العمل عدد من المتطوعين ويكون مجموع الطباخين حوالى ١٥٠ طباخًا، ولهم رئيس ينظم العمل ويقسم العمل : «وضع الحطب، إشعال النار، تقطيع البصل، إحضار الماء، تنظيم المواد التموينية من الدقيق، المجرادج، الأرز، الزيت ووضعها فى قفف».

(د) الجزارون :

كل جامع يخرج من عنده عدد من الجزارين ومجموع الجوامع أربعة عشر جامعاً تمثل الحارات المختلفة. يتولى العمل رئيس الجزارين ويعاونه سبعة معاونين وعدد من المتطوعين. كل جزار يكون معه سكينة للسلاخة وأخرى للتشفية وساطور يكسر به ومستحد يسن عليه السكين وتلك الأدوات ملك لرئيس الجزارين.

يبدأ الاحتفال بالتسمية «بسم الله الرحمن الرحيم»، ثم قراءة الفاتحة فيبدأ الجزارون فى إخراج الذبيحة من الحظيرة (حجرة من الكرشيف) ويجرها عدد من الرجال بقوة وتكون مقيدة بالحبال. أثناء ذلك ينشدون ويقف الأولاد الصغار فوق أسطح العشش أو يلتفون حول المشهد ويصلون بها إلى مكان واسع، ويتأكد رئيس الجزارين من سلامة قيد الذبيحة ويركب المعاونون فوقها بعد أن تلقى على جنبها الأيمن. وتظل الذبيحة فى مقاومة مستميتة وفى



الخوار الحزين طوال الوقت، ويتولى رئيس الجزارين الذبح من عند الرقبة ويبدأ باسم الله حتى يكون الذبح حلالاً، وبينما تسيل الدماء على الرمال وتعم الفرحة الأطفال والمشاهدين تستمر الذبيحة فى الأنين حتى بعد قطع الرأس. ثم يقوم رئيس الجزارين بغسل المنحر فى الدماء. ويستمر باقى الجزارين فى عملهم فى سلخ الذبيحة وتقطيعها إلى أجزاء تحمل إلى أعلى فى مكان تواجد الطباخين حيث توضع فوق حصير أو مشمع وتقطع على «القرمة» ويتولى الطباخون عملية التشفية وتقطيع اللحم.



ويتوالى قدوم الهدايا المقدمة من المتبرعين فيأتى كل متبرع وهو يجر جملاً أو شاة فيتم ذبحها، ويختلف مكان ذبح الجمل عن مكان ذبح البقرة والجمال أسرع استسلاما عند الذبح من العجول وعند ذبحها يتدفق دمها مثل النافورة.

يقوم الطباخون بقطع اللحم وإعداده ثم سلقه وبعد السلق يتم تقطيعه إلى قطع صغيرة ويحفظ فى قفف كبيرة (مواهى) لها أربعة أيدى. ولايستخدمون إلا اللحم والكبد، أما الدماغ والأكراع تستبعد ويقام عليها مزاد فى العصر وتكون من نصيب الطباخين.

يجتمع الطباخون فى حلقات وجانب كل حلقة توضع قفة كبيرة بها قطع اللحم وبجواره عدد من شوكات النخيل ويتم لضم اللحم بكل شوكة ٣ - ٤ قطع من اللحم (مثل أسياخ الكباب) وترص الشوك فوق بعضها على حصيرة وتغطى جيداً. ويشارك فى هذا العمل أعضاء الطريقة والمحبون وحتى أصحاب الديانات الأخرى يسمح لهم بالاشتراك فى هذا العمل.

أثناء هذا العمل ينشد منشدو الطريقة ويشاركهم فى الإنشاد القائمون بالعمل. ويقف رئيس الطباخين يتابع حلقات العمل المختلفة ويقوم فريق آخر بغسل الأطباق. وفريق آخر بنقل الأشياء والأدوات. والمرقة الناتجة عن سلق اللحم تحفظ من أجل عمل الفتة. أما اللحوم الهدايا التى قدمت للاحتفال فهى تطبخ فى الأرز وتقدم فى اليوم الثانى من الاحتفال. وهذا العام جاءت هدايا إلى الاحتفال من زاوية مصراطة جملان وجوال أرز وزيت كما قدم الأهالى بقرة وعنزة.

صلاة على الرمال :

عند صلاة الظهر ينزل أعضاء الطريقة إلى الرمال يتقدمهم شيخ الطريقة ويقفون فى صف مستقيم تجاه القبلة ويقيمون الصلاة على الرمال ويختمونها بقراءة الوظيفة. ثم يعاودون الصعود إلى مكان القيادة فى طابور يتقدمهم الشيخ ويتكرر ذلك فى صلاة العصر.

المزاد :

يقام مزاد بعد صلاة العصر ويبدأ المزاد بأن يقيم الطباخون حلقة للذكر فى مكان عملهم (الخص) ويفتح المزاد بخمسة جنيهات وقد يصل ثمن الرأس إلى مائة جنيه والذى يرسى عليه المزاد يدفع المبلغ ويترك الأشياء المشتراة للطباخين لكى يأكلونها فهو مجرد مزاد شكلى وتوزع المبالغ على الطباخين كنوع من التبرع. ويتولى المقدمون إدارة المزاد يعاونهم الشاويشية ولا يكتبون أسماء المشترين.

وهذا العام تم بيع الرأس بمبلغ خمس وخمسين جنيهاً ورأس أخرى بمبلغ خمس وأربعين جنيهاً وبيع الكرعين والذيل بمبلغ إحدى وخمسين جنيهاً.

وتنتهى مراسم هذا اليوم بانتهاء المزاد، والناتج من هذا المزاد يوزع على الطباخين الذين يتبرعون بالعمل طوال فترة الاحتفال دون أجر فتكون تلك النقود بمثابة هدية رمزية بديلاً عن عملهم فى خدمة الجماعة وإعداد الطعام لهم.

اليوم الأول من الاحتفال :

(أ) المشاركون فى الاحتفال :

منذ الصباح الباكر تفد العربات و«الكاروزات» من سيوة إلى جبل الدكرورى وقد اشترك فى الاحتفال هذا العام ثلاثة عشر ألف مشارك من كل جامع حوالى ٤٠٠ - ٦٠٠ مشترك، ولا يفد إلى منطقة الاحتفال إلا الرجال والأطفال ويسمح للفتيات غير المتزوجات بقضاء النهار فى الدكرورى والعودة بعد آذان العصر أو بعد غروب الشمس حيث يعدن إلى منازلهن فى سيوة. أما النساء المتزوجات فيحتفلن فى سيوة فى اجتماعات خاصة بهن حيث تشترك نساء كل حارة فى الطعام أو الاجتماع أمام التليفزيون.

ويقام السوق بجوار مكان الاحتفال، وهذه تعتبر ظاهرة حديثة نسبيّاً فقديماً كان يحرم البيع والشراء فى هذا الاحتفال، وكان يحرم الطبخ أو إشعال النار فى الشوادر والخيام، ونظراً لكثرة المشاركين وصعوبة تقديم جميع الوجبات سمح بإقامة السوق الذى يقدم الفراخ والخبز السيوى والمشروبات. ويمكن للتجار المشاركة فى الاحتفال وأيضًا فى حلقات الذكر، فالأطفال يعاونون بالوقوف فى المحلات وأيضاً تشارك الفتيات بالوقوف فى المحلات ويشتمل السوق على عدة أنواع من التسلية للأطفال (المراجيح، العربات، الأراجوز) ويكثر بيع الصواريخ للأطفال التى تحدث صوتاً مثل صوت البارود. كما يقام معرض للمنسوجات تابع للقوات المسلحة يباع به المشغولات اليدوية. ويقيم الفنان **حسين الطرشاوى** معرضاً لمنتجاته، وهو فنان تلقائى يعرض لوحات صنعها من خشب النخيل وكتب عليه عن طريق الحفر بالحروف العربية والإنجليزية، ثم يمر بسيخ ساخن حديدى على المكان الغائر فيتحول لون الخشب إلى اللون البنى الداكن، كما عرض بعض الأثاث من النخيل ولديه الكثير من الأدوات القديمة جمعها من الأهالى مثل : بوقال (بلاص من الحجر يخزن به الزيت) قدنى (هون لدق الشعير) وهو مصنوع من شجر النخيل أو المشمش. تفومتى (حوض حجرى لتبريد الماء) بالإضافة إلى الأطباق الخشبية الكبيرة التى كانت تصنع من خشب الزيتون أو خشب المشمش وتعشق وتلصق القطع المكونة للطبق عن طريق مادة الغراء. كما جمع منتجات من الخوص من الأهالى مثل مرجونات، تسيت، أقروش، مكيال للزيتون والبلح.

بالإضافة إلى أنواع قديمة من الكليم والملابس مثل «جيوث» (قميص من شعر الغنم يلبسه الرجال فوق الجلباب) والعديد من ملابس النساء مثل تدى الرومى، أشراح وطرح الرأس السيوية بأشكالها المختلفة المشغولة بالخيوط أو المزينة بالأزرار الملونة.



وبالإضافة إلى مشاركة الأهالى، هناك مشاركة رسمية من جانب المحافظة، فمجلس المدينة مكلف بإحضار عربة مياه كل يوم إلى مكان الاحتفال، ويشارك الأمن بإقامة خيمة يقيم بها بعض رجال الشرطة، (بعضهم يشارك فى تلاوة القرآن الكريم) من حين إلى آخر على أن يجلس أمام الخيمة المخصصة للشرطة، ويشارك الأهالى فى الجلوس على الرمال والأكل فى حلقات مثلهم بعيداً عن طريقة السلطات الرسمية. ففى العام الماضى أرسل المحافظ مائتى عسكرى حرس للاحتفال، وقد أثار هذا التصرف رد فعل سيئ لدى الطريقة مما جعل المحافظ يتراجع عن ذلك هذا العام والاكتفاء بالمشاركة الرمزية لرجال الشرطة. كما حاولت لجنة الثقافة فى العام الماضى أن تشارك فى الاحتفال فقدمت عروضاً بالطبل

والمزمار وقدمت عروضاً راقصة، وقد أثار ذلك غضب أعضاء الطريقة وكل من كان يحاول المشاركة فى تلك العروض تعرض للعقاب والجلد من قادة الطريقة وأخذوا منهم موقفاً معادياً مما جعلهم يمتنعون عن المشاركة هذا العام.

لذلك أصبح ممثلو المحافظة ومجلس المدينة يأتون فى اليوم الثالث للمشاركة فى حلقة الذكر بعد صلا ة العشاء ثم ينصرفون.

ويسمح للأجانب بالمشاركة فى هذا الاحتفال وأداء بعض الأدوار، حيث شارك عدد من اليابان وكوريا فى عملية نقل الأطباق، وجاء بعض الطلاب المتخصصين فى فروع الأنثروبولوجيا من هولندا، وقدم بعض الصحفيين والدارسين من إسرائيل، كما يشارك فى هذا الاحتفال للعام الثالث شاب فرنسى يدعى (ستيف كيف) وهو يشارك أفراد الطريقة فى العمل ويرتدى جلباباً ويسير حافى القدمين مثل سائر المريدين ولكنه لايشارك فى الصلاة أو حلقات الذكر وقد اكتسب مكانة مهمة لدى أفراد الطريقة بسبب احترامه الشديد لطقوسهم.



وعمل الأطفال فى شتى المهن البسيطة طوال العام لادخار المال الكافى لإنفاقه فى احتفال السياحة، فقد ينفق الطفل الواحد مبلغًا يصل إلى مائة جنيه بسبب تهافت الأطفال على شراء الصواريخ والذخيرة التى يستخدمونها فى ألعابهم، حيث يقسمون إلى فريقين يقابل كل منهما الآخر ويلقى على الفريق الآخر بالصواريخ ويخصصون شخصًا لحمل الذخيرة ومن تنفذ ذخيرته ينسحب ويهرب ويكون مهزوماً.

أما الشباب فيشاركون فى العمل وإنزال أطباق الطعام إلى المجتمعين لوجبة الغذاء، وفى المساء تكون لهم جلساتهم الخاصة ويمضون الوقت فى الحكى عن الماضى والمستقبل، أو فى لعب السيجة والكوتشينة ولهم ألعابهم مثل (شد واركب) فيثنى أحدهم ظهره وينط من فوقه واحد بعد الآخر. أو يضعون نبوتاً فى الوسط ويشد فريق الفريق الآخر. كما تكون لهم جلساتهم الخاصة فى الحدائق أو فى إحدى المغارات فى الجبل بعيداً عن قادة السياحة حيث يشربون اللجبى (شراب مسكر من البلح)، ويتعاطون أشياء أخرى ويرقصون ويغنون أغانى الحب.

(ب) وجبة الظهر :

يمضى الطباخون اليوم بعد تناولهم وجبة الإفطار فى إعداد الغداء حيث يعدّون الفتة من الشوربة والعيش «المجردج»، ويصاحب ذلك الإنشاد الدينى. ويقسمون إلى فرق بعضهم يعمل أمام الحلل وفريق يقوم بغسيل الأطباق وفريق يقطع العيش ويعده.

بعد آذان الظهر ينزل قادة السياحة إلى الرمال حيث يؤدون الصلاة ثم يقرءون الوظيفة ثم يصعدون إلى مكانهم.

ثم يعلن شخص فى الميكرفون قائلاً (وإعلام) وهو شخص مكلف بهذه المهنة ويدعى (محمد عثمان) من قبيلة الحمودات، فيجتمع الناس ويجلسون على الرمال فى دوائر كل دائرة مكونة من ٦ – ٨ أفراد.

وأثناء ذلك يقف معاونو الطباخين والشاويشية فى صف طويل من المكان الذى يقف عنده فريق غسيل الأطباق إلى مكان الغرف، ويشارك فى هذا الطابور كل من يرغب من الزوار، ويتم نقل الأطباق من فرد إلى آخر بالتوالى حتى تصل الأطباق إلى مكان الغرف.

ويقابل هذا الصف صف آخر يبدأ من مكان الغرف إلى مكان تجميع الأطباق ورصها فى صفوف. ويقوم كل أربعة بإنزال الأطباق اثنان يأتون من الجانب الشرقى واثنان يأتون من الجانب الغربى حيث يناولهم أحد، وأثناء هذا العمل ينشد الجميع :

ربنا بعضى يا كلى	الله لا إله إلا الله
إذا وفقت أصلى	الله لا إله إلا الله
وسركم فى ضميرى	الله لا إله إلا الله
آنستُ بالحى نارًا	الله لا إله إلا الله

وعند مكان إنزال الأطباق حيث يجلس الناس فى حلقات يقف أحد الشاويشية يتأكد أن جميع الحلقات قدم لها الطعام، وبعد تأكده يصعد إلى الميكرفون بالقرب من مكان قادة السياحة ويعلن «بسم الله»، فيبدأ الناس فى تناول الطعام ولايستطيع أى فَرد أن يمد يده إلى الطعام قبل ذلك وإلا تعرض للعقاب، ويتعلم الأطفال ألا يبدأون الأكل قبل ذلك.

وبعد الغداء تترك كل حلقة الأطباق مكانها ويقوم فريق من الشباب بإصعاد الأطباق ويتولى فريق آخر غسل الأوانى. ويتناول قادة السياحة الطعام فى مقرهم بينما يتناول الطباخون طعامهم بعد انتهاء الجميع فى مكانهم الخاص.



(جـ) توزيع الشوك :

بعد صلاة العصر تجرى القرعة على الحارات لاختيار ترتيب توزيع شوك اللحم، ويجرى قادة السياحة القرعة حيث يقوم الحاج **عمر** بكتابة أوراق بها أسماء جميع الحارات. ويقوم الحاج **مدنى** رئيس الطريقة بسحب الورق واحدة بعد الأخرى، وهذا العام كان الترتيب كالآتى :

حارة بشندت، حارة الرمل، حارة العتيق، حارة المنشية، حارة مقدم، حارة السبوخة، حارة الظافرية الغربية، الظافرية الشرقية، حارة زحاوة، حارة سيدى رحيم، حارة أعوزنى، حارة أطرى، حارة زاوية سيدى رحيم، حارة نابا المدرسة، حارة تابا الكبيرة، حارة أبو شروق، حارة تمصار.

ويحضر هذه القرعة المقدمون والطباخون والقدوة. وبعد إعلان نتيجة القرعة توزع الشوكات وينادى على أسماء الحارات كل حارتين معًا ولكل منهم شخص يحمل دفترًا به أسماء المشتركين الذين يقفون فى طابور تبع سماع الأسماء. وكل فرد يأخذ هذه الشوكات ويذهب بها إلى أهل بيته؛ لأنها تعد بركة من العيد وكل فرد فى الأسرة يأكل منها كنوع من البركة؛ لأنهم يعتقدون أن المشاركة فى أكلها يحمى الإنسان من الإصابة بالأمراض ويحقق الأمنيات.

وبعد توزيع اللحم يتم الإنشاد بالتوالى، حيث يبدأ أصحاب الطريقة المدنية بالإنشاد ثم يتبعهم الإنشاد أصحاب الطريقة العروسية وقد يشترك الفريقان معاً.

(د) حلقات الذكر :

ينزل قدوة السياحة إلى الرمال وقت صلاة العشاء للصلاة على الرمال وأثناء ذلك يصلى الطباخون فى المكان المخصص لهم. ثم يقيم الطباخون حلقة ذكر يجلسون عقبها لشرب الشاى. يبقى قادة السياحة جالسين على الرمال ثم يقيمون حلقة للذكر تحت ضوء القمر تستمر لمدة ساعة. وبذلك تنتهى مراسم هذا اليوم.

اليوم الثاني من الاحتفال :

لا تختلف مراسم هذا اليوم عن اليوم الأول إلا فى بعض الفروق البسيطة وهى أن طعام الغداء مكون من الأرز واللحم.



لجنة المصالحات :

بعد صلاة الظهر تقام لجنة المصالحات وتبدأ بالوعظ الدينى، ثم الإنشاد، ثم تقام لجنة المصالحات ويرأسها قادة السياحة وتعقد فى مكان إقامة الطباخين حيث يجلس الجميع فى دائرة على الأرض فوق الحصير المفروش ويعرض كل فرد مشكلته ويتم التصالح بين الخصمين، وفى النهاية يقرءون الفاتحة ويطلب الدعاء للأحياء، وفى النهاية يقرءون الفاتحة للأموات من المسلمين.

اليـوم الثالث من الاحتفال :

اليوم الثالث هو بؤرة الاحتفال وتتم خطواته كالآتى :

(أ) إلقاء تحية الصباح على قادة السياحة :

يبدأ الاحتفال فى السابعة صباحاً وبعد شرب الشاى ينشد الطباخون والشاويشية وهم جلوس فى المكان المخصص لهم، ثم يصعدون يتقدمهم رئيس الطباخين فى طابور ويصعدون السلالم التى تفصل بينهم وبين مكان قادة السياحة وأثناء صعودهم ينشدون (طلع البدر علينا) ويدخلون إلى مكان تواجد الشيخ ليلقون عليه تحية الصباح، وقد يقبلون يده أثناء سلامهم عليه. ويحرص كبار السن على السلام بكلتا اليدين وقد يطبعون قبلة على يد من يسلمون عليه.

ويدخلون فى طابور يلف من الجانب الأيمن إلى الجانب الأيسر حتى يسلموا على جميع الإخوان الذين يقفون تحية لهم. ثم يخرج الطباخون فى طابور يتقدمهم رئيسهم وينزلون السلالم وهم ينشدون (فوض الأمر إليه إن فى التفويض ذكرا) وينتظرون فى الخص الخاص بهم، وبعد حوالى عشر دقائق ينزل قادة السياحت يتقدمهم قدوة الطريقة إلى مكان الطباخين ويتناولون طعام الإفطار معهم، وبعد طعام الإفطار يوضع علمان للطريقة أعلى السلالم أمام حجرة قادة السياحة وهما علمان لونهما أخضر مكتوب عليهما باللون الأبيض (لا إله إلا الله محمد رسول الله الطريقة المدنية الشاذلية).

(ب) وصول أعضاء الطريقة السنوسية :

فى وقت الغداء يصل أعضاء الطريقة السنوسية من الغربيين ويصعدون السلم يتقدمهم شيخهم وهم ينشدون بطريقتهم الخاصة حتى يصلوا إلى مقر اجتماع قادة السياحة ويكون فى انتظارهم أحد المقدمين ويدخلهم إلى مقر الشيخ، فيقف الجميع للسلام ثم يجلسون معاً ويشتركون فى تلاوة القرآن الكريم ثم يتناولون الغداء معاً. وفى العصر يشاركون فى تناول البركة التى يجمعها الشحاذون.

(جـ) الشحاذون :(١٦)

بعد صلاة العصر ينزلون علم الطريقة إلى الرمال ويقف شخص خلف العلم وهو المسئول عنه. يقوم اثنان من الطباخين بالتنكر فى زى الشحاتين فيرتديان شوالاً حول رأسيهما يتدلى حتى الوسط، ويربط عند الوسط بحبل ويضعان لحية وذقناً مستعارة بيضاء من صوف الغنم ويمسك كل منهما عصاه فى يده ويسير وخلفه اثنان معاونان: أحدهما يحمل شوالاً والآخر يمسك عصاً لحمايته من الأولاد. ويسيرون يلفون على العشش ويسير

١٦- يقوم هؤلاء الشحاذون بتمثيل دور المداحين، وهم أناس امتهنوا مديح النبى (ﷺ) بما يقرضونه أو يحفظونه من أشعار وأزجال، وكانوا يسيرون فى ربوع القرى حاملين الدف معلقينه فى رقبتهم يحملون به ما يجمعون من صدقات، وكانوا يزاولون مهنتهم فى موسم الحصاد، ولا تعتبر هذه الفئة من المتسولين، بل يعتبرون أنفسهم أصحاب أشرف المهن؛ لأنهم يعظون الناس ويروجون للطرق الصوفية فى إخبار الناس بكرامات الأولياء.
- إبراهيم إبراهيم ياسين : عادات الصوفية فى المزارات والأربطة. مؤتمر المنصورة التراث الشعبى الجزء الأول ١٩٩٨.

الأطفال خلفهم فى موكب عظيم مرح، ويحاول الأطفال شد لحية الشحات أو ملابسه من حين إلى آخر ويرددون جميعا (يا عظيم الدار يا مولانا) وعندما يصلون إلى أحد الأكواخ يقول الشحات : كل عام وأنت بخير ويقرءون الفاتحة فتقدم له الهدايا من الفول السودانى، الكعك، البسكويت، الفاكهة فيضعها المعاون فى القفة، وعندما تمتلئ القفة يفرغونها خلف العلم فى قفة فى طابور، وأحد الشحاتين يلف فى الجانب الشرقى وآخر يلف فى الجانب الغربى. ثم يفرشون مفارش بيضاء خلف العلم ويجتمع القدوة والمقدمون والطباخون والمشاركون فى الاحتفال ويشتركون فى أكل البركة معاً، وهكذا يختلط أكل الجميع ويشارك كلٌ فى أكل طعام الآخر.

حضـرة النفحـة :

ثم تقام حلقة ذكر على الرمال يتوسطها الشحاتون، ويشارك فى هذه الحضرة القدوة والمقدمون والطباخون والشاويشية.

(د) لجنـة الإنصـاف :

تقوم لجنة الإنصاف بمحاكمة أى فرد يقوم بالمخالفة فى الاحتفال مثل : الإعلان الخاطئ عن ميعاد الأكل، فإذا صعد أى شخص إلى الميكرفون وقال «واعلام» فى غير ميعاد الأكل وبلبل الناس، يحكمون عليه أن يلف على جميع المشتركين فى الاحتفال ويقدم اعتذاره لهم ويقبلهم.

إذا كانت المخالفة كبيرة يحكمون عليه بالغرامة مثل أن يقيم غداءً لعدد من الأفراد ٥٠ – ٦٠ فرد فى الجامع الذى يتبعه.

وفى إحدى المرات أطلق شاب طلقة من مسدسه فى احتفال السياحة، فوجد نفسه محاصراً من الشاويشية الذين قدموه للشيخ، فأخذ سلاحه وفى آخر يوم فى الاحتفال تمت محاكمته فأخذه والده إلى الشيخ وضربه قلمين ودفع له غرامة خمسة عشر جنيهاً وسلموا السلاح لوالده حتى يكون مسئولاً إذا قام الولد باستخدامه مرة أخرى.

وفى إحدى السنوات قام بعض الشباب بالغناء والرقص، فقام قادة السياحة بإصدار أحكام صارمة ضدهم فأمروا بجلدهم أمام الحاضرين، والذى يتولى ضربهم أولياء أمورهم، ويتم الجلد على الأرجل أو ينام على ظهره ويتم جلده على الظهر طبقا للنظام الشرعى.

ولايمكن تأجيل تنفيذ الأحكام ولكن من يرفض الضرب يقدم غرامة أو ذبيحة. أما الذى يرفض العقاب أو الخضوع لأحكام السياحة يطرد من الطريقة ويحرم من المشاركة فى الاحتفال، فلمدة ثلاثة أيام يكون جبل الدكرورى حرمة للسياحة وقادة الطريقة المدنية الشاذلية.



(هـ) المـزاد :

بعد صلاة المغرب بساعة يقيم الطباخون حضرة خاصة بهم ويتوسطهم رئيس الطباخين فى حلقة الذكر، بعدها يقام مزاد على المواد الغذائية المتبقية، ويوزع التمر وما تبقى من خبز على الطباخين والشاويشية.

(و) الذهاب إلى الشيخ على :

يقام مزاد على عنزة حية تقدم للشيخ على الذى يوجد قبره فى مكان بعيد فى جبل الدكرورى، فيذهب جماعة يتقدمهم الفارس يحمل العلم الأخضر يقرءون الفاتحة هناك ثم يعودون.

(ز) حضرة قادة السياحة :

بعد صلاة العشاء يقيم قادة السياحة حضرة على الرمال وينتهى الاحتفال ويبدأ الناس فى العودة إلى سيوة.

خـاتمـة السـيـاحـة :

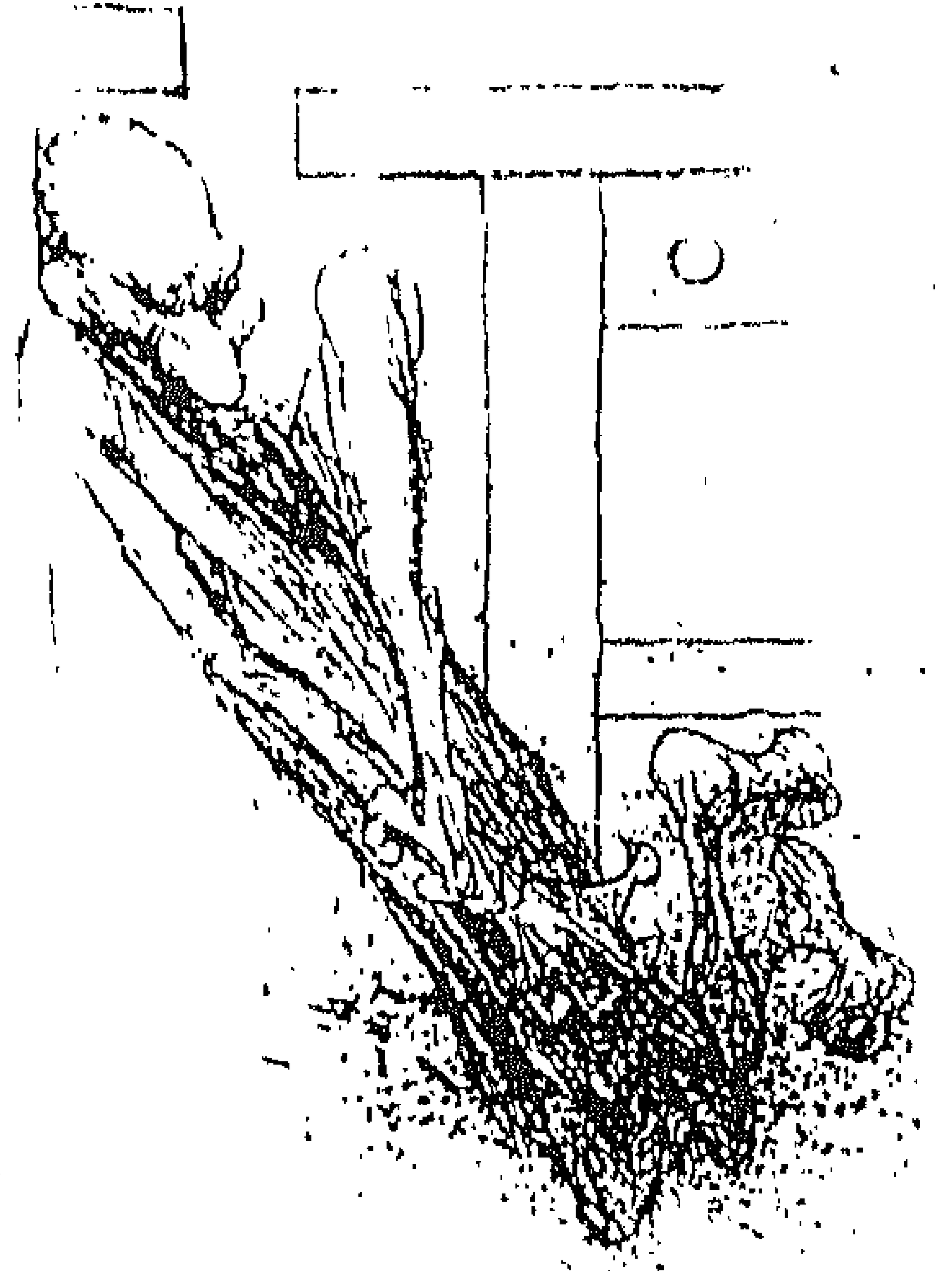
فى الصباح الباكر يبدأ الشاويشية فى جمع الأدوات لتسليمها ونقلها إلى الجوامع.

(أ) الموكــــب :

فى الساعة التاسعة تقريباً ينزلون العلم يحمله شخص مكلف بذلك، وينزل أفراد الطريقة ويصطفون فى موكب يتقدمه قائد القافلة الذى يحمل العلم وخلفه المنشدون وخلفهم الذين يرددون الذكر، ويسيرون مشياً على الأقدام من جبل الدكرورى إلى مدينة سيوة لمسافة ٥ كم حتى يصلون إلى جامع سيدى سليمان.

(ب) الحضرة عند جامع سيدى سليمان :

فى الساحة أمام جامع سيدى سليمان يقفون فى حلقة يتوسطها علمان ويقيمون حلقة ذكر. ويختم اللقاء بكلمة يلقيها شخص معين يقول : (عاشق النبى ﷺ)، وهو يتوارث هذه المهنة عن أبيه وجده ويدعى **حلمى يوسف** ثم يتركون علم الطريقة فوق جامع سيدى سليمان للعام القادم.



(جـ) الحضرة عند جامع السبوخة :

يسيرون إلى جامع السبوخة ويجتمعون أمام منزل الشيخ **المدنى** حيث يقيمون حلقة ذكر ويسلمون ويقرءون الفاتحة للشيخ **المدنى** وفى النهاية يضعون العلم فى جامع السبوخة.

ولمدة شهر أو شهرين كل يوم يقوم واحد من أهل البلد يعزم الشيخ **أحمد ظاهر المدنى** شيخ الطريقة.

الخـاتمـة

هذا الاحتفال له أهمية عظيمة لدى سكان سيوة، فهو يحمل رسالة متعددة الأصوات: فهو رسالة بالمساواة والإخاء والمحبة، فالكل يشترك فى أكل طعام كل منهما الآخر، ويجلسون لمدة ثلاثة أيام على الرمال معاً لا تفرقة بين الكبير والصغير أو بين الغنى والفقير أو الشرقيين والغربيين، فلا يوجد من هو أحسن من الآخر والكل يأكل معًا فى طبق واحد. وكل فريق من الغربيين والشرقيين يشارك الفريق الثانى احتفالاته.

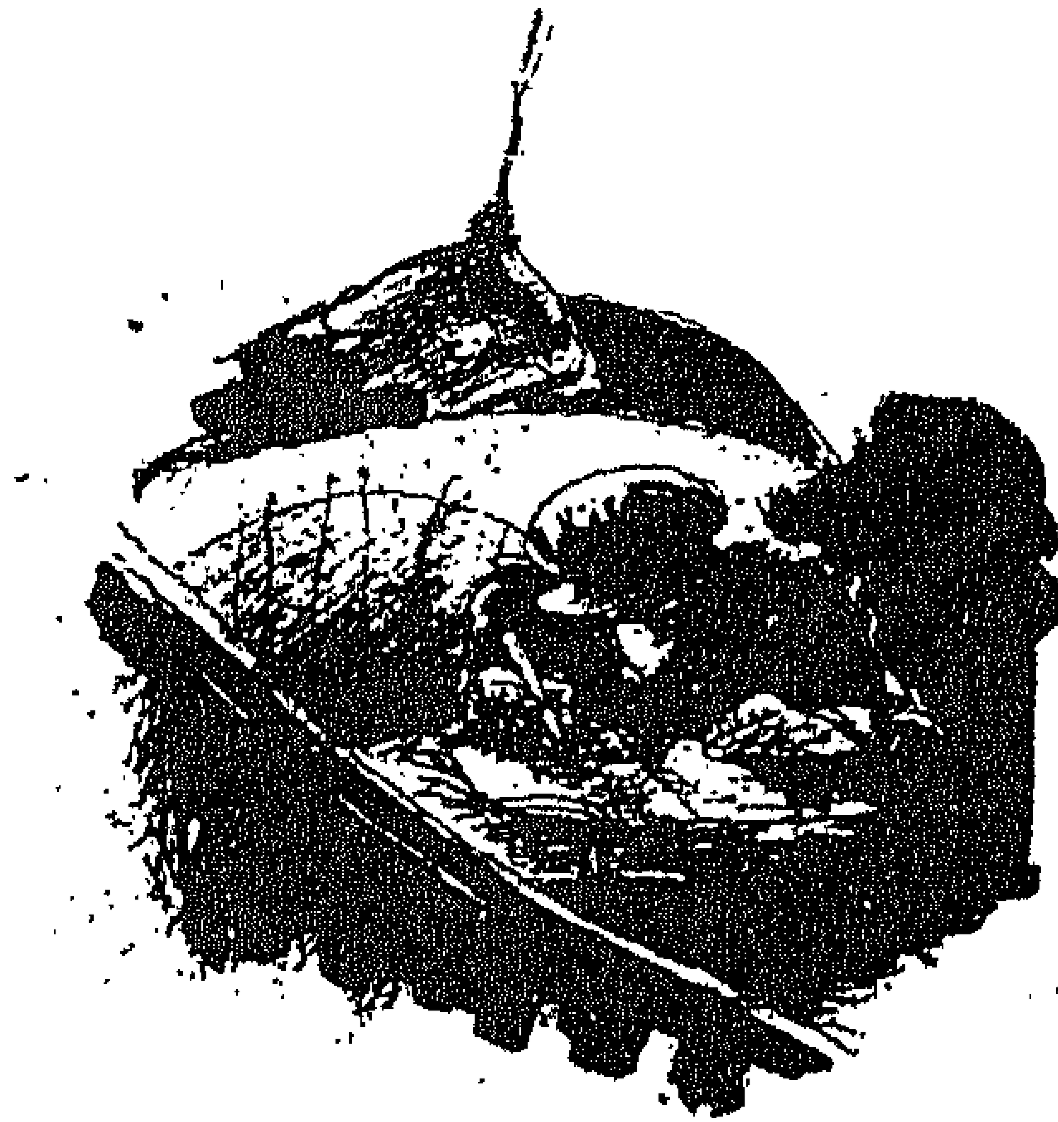
ولمدة ثلاثة أيام يقيمون فى الصحراء وفى الجبل يتناولون وجبات خفيفة تحت الشمس، فيساعدهم هذا الجو على التخلص من أثقالهم الفكرية والجسدية، فتذوب كل الخلافات التى تنشأ على مدار العام.

والمشاركة فى أكل الذبيحة نوع من البركة؛ لأن عيد السياحة لجميع الناس من شتى الأنحاء فتكون مناسبة لعودة العلاقات الاجتماعية وعقد الزيجات والصفقات التجارية.

وفى هذا الاحتفال تذوب الفوارق الاجتماعية، فيشارك الطباخون والشاويشية قادة السياحة الطعام وفى حلقات الذكر، وهذا يشعر الجميع بالمساواة والإخاء.

وقد استطاعت الطريقة المدنية الشاذلية أن تجذب لها معظم أهالى سيوة، وأن تقضى تقريباً على نشاط الطريقة السنوسية الذى سيطر على سيوة لفترة طويلة، فقد دمجت كل

التقاليد القديمة للواحة والاحتفالات وأنبتت نوعاً من الاحتفال يمزج كل الاحتفالات القديمة واحتفالات الطريقة السنوسية وكل التقاليد الصوفية من إنشاد وذكر ومشاركة فى أكل الذبيحة والطعام واتخذت من المكان القديم الذى اتخذه **السنوسى** مقراً له مكاناً لاحتفالاتها، كما أنها لم ترهق أعضاءها بالالتزامات المادية وسمحت بنوع من الاحتفال المرن الذى يقبل كل الممارسات الدينية وغير الدينية، فتحولت هذه المناسبة إلى مناسبة قومية وعيداً للواحة يأتى إليه الزوار من مختلف أنحاء العالم حيث يظهر الجميع فى حب صوفى وتسيطر روح المرح والمحبة.





مسرحة العروض الحركية

عامر محمد الورّاقى

الفن الشعبى هو ذلك النشاط النوعى الذى تسعى فيه الجماعة الشعبية إلى إعادة تشكيل الواقع تشكيلاً رمزياً يعبر عن التشكيل الجمالى سواء كان هذا قولاً أو نغماً أو حركة أو فناً تشكيلياً رمزياً.

وإذا جاز لنا أن نقول: إن مادة الفن الشعبى الأصيل تشمل فن التعبير الحركى المسرحى وفن الموسيقى الشعبية المسرحية وفن الغناء الشعبى المسرحى فالزاوية التى تضم هذه الفنون هى إذن زاوية مسرحة المادة الحركية، أى إخضاعها لموجبات العرض المسرحى.

ارتياد الميدان:

هناك مدخل أساسى - لابد منه ولا بديل عنه - لكل من يمارس دراسة الفنون الشعبية أو الاستفادة منها خاصة الفنانون غير الشعبيين هو أن أول ما ينبغى عمله هو الاقتراب - بهدوء - من ممارسات ومعايشات الجماعة الشعبية فى هذا الفن؛ لأن مسرحة الحركات التعبيرية الشعبية هى بمثابة استلهام أو توظيف أو اقتباس عادة موجودة فى حياة الجماعة الشعبية.



وظيفة الفنون الحركية:

١ - الفنون الحركية وسيلة من وسائل توصيل المعلومات:

عن طريق الحركات المختلفة والمصاحبة للإيقاع الموسيقى التى هى جانب من جوانب الابتكار غير اللفظى، وهى من أهم وسائل الاتصال التى تعبر عن المجتمع وعن العلاقات الاجتماعية داخل هذا المجتمع.

٢ - الفن الحركى تشكيل جمالى يرقى بالوجدان بهدف إظهار القيم الجمالية، وهو أقدم لغة عرفها الإنسان وهو الفن لجميع الفنون وهو علم من العلوم الإنسانية، سجله المصريون القُدماء على جدران معابدهم، وهو وسيلة لنقل الأمجاد التاريخية العريقة للأجيال الحاضرة،



ومصدراً مهمًا من مصادر المعرفة، وهو توازن يشكل الفراغ، وهو فن يعبر فيه الإنسان بروحه وجسده معاً.

٣ ـ التعبير الحركى من أهم دعائمه الأساسية الموسيقى الشعبية فهى أحد أركان التراث الشعبى، وهى أكثر الفنون اكتمالاً واقتناعًا فى التعبير لكى تقوم بوظيفتها الأساسية وهى الإقناع بالدرجة الأولى.

العناصر الأساسية فى الموسيقى الشعبية المرتبطة بفنون التعبير الحركى:

١ ـ ضرورة معايشة اللحن.

٢ ـ الالتزام بعدد من الجمل الموسيقية المرتبطة بالحركة (من حيث القوة والضعف).

٣ ـ ارتباط اللحن بالوقت (التزامن مع زمن الحركة).

٤ ـ استخدام بعض آلات الموسيقى الشعبية فى مصاحبة فنون التعبير الحركى.

توظيف الحركة:

لتوظيف الحركة على المسرح لابد لنا من عمل الأبحاث والدراسات الخاصة بالموضوع الحركى على الشكل الآتى:

١ ـ عمل الدراسات العلمية للظاهرة.

٢ ـ رصد وتدوين وتصنيف وأرشفة الظاهرة.

٣ ـ تحليل وتفسير وترتيب مفرداتها ودلالة ممارستها وما تتضمن من عادات وتقاليد ومعتقدات وطقوس وغناء وتشكيل مادى وأداء حركى وطب شعبى.

٤ ـ شرح جزئيات الظاهرة لفريق الأداء الحركى.

توصيف الرقص الشعبى وتسجيله وتصنيفه:

الحصول على الرقص الشعبى الخالص الأصيل قد يكون بالأمر العسير فى عصر التطور الحضارى والعلمى ودخول التكنولوجيا فى جميع مجالات الحياة الشعبية، لهذا يفرض علينا فى مجال الرقص الشعبى أن نلتزم بقاعدة أساسية هى أن نختار النماذج التى تتسم بالأصالة، كذلك التمييز بين الغث والثمين، بين الأصيل والخسيس، بين الخطوة والإيماءة الشعبية الأصيلة والخطوة الغريبة المستوردة وبين المفيد والضار.

والرقص الشعبى لا يحتاج إلى إعادة اكتشافه بقدر ما يحتاج إلى العلم والوعى والثقافة. وهنا يأتى الدور الإيجابى الملقى على عاتقنا نحن الباحثين، وعلى عاتق مراكز ومعاهد الفنون الشعبية التى تعد الدراسين المثقفين لكى يكونوا على دراية واعية فى مجال جمع المادة العلمية عن الرقص الشعبى، وكذلك الدراية بالأزياء الشعبية المناسبة فى جميع المناطق الشعبية، مع وضع الأسس العلمية والمناهج الدراسية بحيث يمكن أن تدرس الرقصات الشعبية للراقصين والراقصات الذين سوف يقومون بأداء هذه الرقصات أمام الجماعة الشعبية المتلقية.

تقديم الرقص الشعبى وعرضه على خشبة المسرح:

لا ينبغى أن تكون للرقصة التى تقدم أمام الجماهير الشعبية مضموناً فحسب؛ بل ينبغى كذلك أن تحكى حدثاً معيناً كالرقصة أو الرقصات المختلفة التى تؤدى فى الزفاف فهى تختلف من مدينة إلى مدينة ومن قرية إلى أخرى تجاورها، ففى يوم الزفاف لا تقدم رقصة



الفرح فحسب، ولكن تقدم رقصات عدة يربطها مفهوم أو مضمون واحد ولكنها مختلفة سواء فى حركتها أو خطواتها أو إيقاعها وتشكيلها.

أهمية الموسيقى الشعبية للعروض الحركية:

تتلاحم الموسيقى الشعبية مع العروض الحركية لأنهما يكونان معاً وحدة فنية متكاملة، إذ إنه لا يمكننا أداء أبسط الحركات والخطوات الشعبية بدون الموسيقى، والموسيقى التى يصاحبها الغناء والتى تعطى الإيقاعات والألحان التى تسير عليها الخطوة والحركة، يجب أن تقدم بإيقاعاتها الشعبية الخالصة بآلاتها الأصيلة لأنها ستضفى الواقعية والصدق على الموقف والحدث الذى يجسده الرقص الشعبى.

والموسيقى مع الحركة تثرى خيال المتلقى وتساعد فى فهم الحدث وتحفز المبدع فى إيجاد حالة من الانسجام فى تأكيد العلاقة بينه وبين مكونات العمل المسرحى من معايشة للحركة والحوار. وهى تعبر بالدرجة الأولى عن عادات وتقاليد المجتمع بالتكامل مع الفنون التعبيرية القولية والفنون التشكيلية.

علاقة العروض الحركية بالفنون القولية (الأدب الشعبى):

الإنسان فنان بطبعه يعيد تشكيل الواقع بأن يكشف بأحاسيسه وخبراته وأدواته السلبيات الموجودة فى داخل المجتمع مستخدماً المستوى الأعلى الكامن فى لغة الفن التى يشكل منها النوع الفنى الذى اتجه إليه المجال الإبداعى.

وفن القول هذا يتخذ من اللغة مادة للتشكيل الإبداعى، وعندما يحاول الإنسان أن يشكل وجوداً فيختار مادة يشكل بها تجربته قد يكون الحديد أو الألوان أو النغمة، وقد يكون الحركة فيؤدى حركات راقصة، وقد تكون اللغة فيبدع نصاً، وكثيراً ما يعتمد أداء الحركة على نصوص الغناء المصاحب للعروض الفنية الحركية لكى تحقق التجانس والانسجام بين الموسيقى والغناء وبين الأداء الحركى.

علاقة عروض الفنون الحركية بالفنون التشكيلية:

فى مجال الديكور:

١ - مهندس الديكور يقوم بتصميم ورسم الديكورات للرقصات الشعبية مع الإشراف على تنفيذها.

٢ - مهندس الديكور يجب أن يكون من الدارسين للفن التشكيلى الشعبى، كما يجب أن يكون على دراية بمختلف الفنون الشعبية التشكيلية التى تجسد المكان الأصلى الذى كانت تقدم فيه. وهذا يزيد الرقصة واقعية وإثراء بل إشراقاً، ومن ثم يكون لها تأثيرها الطيب على عيون أبناء الجماعة الشعبية المتلقية.

فى مجال الأزياء الشعبية:

الأزياء فى الرقص الشعبى ليست مجرد رداء يرتديه الراقصون والراقصات، ولكنها ذات أهمية عظمى. فيجب أن يراعى فيها مثلاً الخفة (البحبحة) على المؤدين للرقصة بحيث لا تحد من حركاتهم. ويجب أن تكون للأزياء جغرافيتها كما يجب أن يكون لها تاريخها وقوميتها الخاصة بها.

كما يجب أن تعبر عن طابع الرقصة وخطها الدرامى وسائر مواصفاتها التى يمكن أن تحملها الملابس، ذلك بأنه من خلال الأزياء الشعبية يمكن تحديد تاريخ الرقصة والحالة الاجتماعية للراقصين.

فى مجال الاكسسوارات (المكملات):

نعرف - مثلاً - أن الذى يقوم بالرقص أمامنا هو العريس، وهذا شيخ البلد، والأخير صديق العريس، وهذه هى العروس، وهذا ناتج من خلال استعراض الملابس والاكسسوارات والحلى، وعن طريقهم نستطيع أن نقول إن معالم الرقصة لم تضيع وكذلك طابعها.

إن الحلى والاكسسوارات لهما أهميتهما ودلالاتهما، فمثلاً من أبسط الأشياء أن نلاحظ وجود عصاً فى يد أحد الأشخاص أو صفارة أو شال أو مظلة (شمسية) فننظر إليهم بمنظار اكسسوارى له دلالة معينة ودور ما فى تحديد معنى خاص يساعد فى تجسيد الشعبية.

ومن الاكسسوارات (المكملات) المصاحبة للرقص الشعبى:

الأقنعة / رأس حيوان محنط / أجراس / طبول / منشة / عصا / سيف

شمسية / الطار / ← تنورة / طاقية / بلاص / قلل / منجرة / غربال

ومع هذه الأدوات المصاحبة

توجد أدوات مثل: الخلاخيل - الكردان - المناديل - الحلقان

الأساور (بناجر)



فى مجال الماكياج:

الماكياج عنصر من عناصر الرقص الشعبى وحقيقة أن الظلال والخطوط التى ترسم على وجوه الراقصين لها دلالاتها الخاصة فالحنة مثلاً فى أغلب الأحيان تكون قبل الزفاف مباشرة فنجدها على أيدى وأرجل العروسين وخاصة العروسة التى تشكل لها أجمل الأشكال المرسومة على يديها وقدميها.

فالمساحيق والأصباغ استخدمها الفنان منذ قديم الزمان، ولهذا ينبغى على المصممين والمخرجين أن يهتموا كل الاهتمام بهذه اللمسات والألوان والظلال والخطوط الشعبية والقومية فى فن المكياج؛ لأن ذلك يجعل اللوحة الراقصة التى تؤدى على خشبة المسرح أمام الجمهور كاملة وواضحة المعالم والملامح.

وهذه العناصر الفنية سابقة الذكر تخدم جميعها الرقص الشعبى، ويجب أن يكون بينها وحدة فنية متكاملة متناسقة بحيث لا يطغى عنصر فنى على آخر، ولا يبتعد عنصر عن جغرافيته وقوميته وجذوره وأعماقه وتاريخه وعاداته وتقاليده وطقوسه، ومن ثم أصالته.

فى مجال الإضاءة:

هى ليست مجرد إنارة لخشبة المسرح لكى يرى الجمهور الرقص، ولكنها تحدد لنا زمان الرقصة الشعبية، وما إذا كانت تؤدى بالليل أو بالنهار، أو فى وقت العصر أو الظهيرة أو عند الغروب، ذلك لأن تحديد الزمان الذى تؤدى فيه الرقصة الشعبية أمر ضرورى، إذ إن الرقص الشعبى له مفاهيم متعددة ويؤدى فى أوقات مختلفة، وتحديد وقت أداء الرقصة يزيد من تحديد مضمون الرقص الشعبى ودلالته، ومن ثم تزداد فاعليته وتأثيره على المتفرجين.

بعد ذلك يمكن أن يقدم الرقص الشعبى فى صورة متكاملة لكى يراه المشاهدون؛ لأن الرقص الشعبى دون غيره من الفنون الشعبية المرآة الحقيقية التى تعكس بصدق عادات الشعوب، هذا فضلاً عن أن الرقص هو اللغة العالمية التى يفهمها كل إنسان مهما اختلفت جنسيته ولغته.

مسرحة الفنون الحركية الشعبية:

لا تتأتى إلا بمعايشة الجماعة الشعبية أثناء ممارسة فنونها الحركية فى سياقها الشعبى الأصيل الحقيقى، ومن هنا يمكن أن يبدع فناً حركياً شعبياً به قيمته الجمالية، وتمتاز الأعمال الفنية المعايشة للبيئة وفنونها المختلفة (الحركية والموسيقية والتشكيلية) بالأصالة والصدق فى التعبير.

وإذا كان الرقص الشعبى هو أحد فروع هذا الإبداع الشعبى، فإنه يمكن القول بأنه أسلوب تعبيرى تعبر به الجماعة الشعبية عن نفسها فى مناسباتها واحتفالاتها التى تعبر عن حياتها الاجتماعية.

مسئولية الفنان والباحث الذى يتناول موضوعات من المأثورات الفنية الشعبية:

هى مسؤولية مضاعفة تعتمد على قدراته الفنية وابتكاراته، كما تعتمد فى الوقت نفسه على إدراكه الفنى والعلمى لجوانب الإبداع الشعبى.



وخير وسيلة لتقديم استعراضات ذات قيمة هى أن يتعاون مصمم الرقص مع الموسيقى والتشكيلى ومصمم الديكور والملابس والاكسسوار وبالتدريج يقترب من هدفه للوصول إلى الهدف والحصول على أحسن النتائج.

ويجب على مصمم الرقصات الشعبية أن يكون على دراية كاملة بما يفعله وأن يكون على قدر كبير من الثقافة خاصة الثقافة الشعبية، فلا يمكن أن يكون مصمماً ومبدعاً فنياً ولا يعرف من الموسيقى والفن التشكيلى والعادات والتقاليد الخاصة بالجماعة الشعبية.

لذا يجب أن يكون ملماً بقدر الإمكان بالفنون الشعبية، ويجب عليه أيضاً أن يقدم العمل الاستعراضى المستلهم أو الموظف أو المقتبس من الرقص الشعبى من خلال موضوع أو حدث معين نرى من خلاله الواقع أو التاريخ أو العادات والتقاليد والطقوس التى عاشتها الجماعة الشعبية.

وكذلك عليه أيضاً ألا يهتم بكل ما هو جديد أو الإفراط فيه من أجل جذب انتباه المتلقى ليصل إلى الهدف.

كذلك عدم الإفراط فى التغيير فى الشكل والمضمون بلا هدف حقيقى من أجل إثارة الدهشة لدى المتفرج المتلقى.

وعلى المصمم أن يعلم بأن التجويد الحقيقى للعروض الحركية يعتمد بصورة أساسية على القدرات العالية للفنانين المؤدين وعلى قدراته وابتكاراته شخصياً.

وتأسيساً على ما سبق:

١ ـ فإن التعبير الحركى سمة من سمات الحياة، إن لم يكن هو الحياة نفسها.

٢ ـ الحركة بدأت مع بدء حياة الإنسان، والحركة ظهرت لدى الإنسان قبل الكلام، لذلك فإن الإنسان قد فطر على الحركة والتحرك والتأثير والتأثر.

٣ ـ الرقص حركة خلقت مع الإنسان ومعها خلقت الانفعالات وهى الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الفرح والألم والسعادة والخوف.

وبعد استعراضنا للظاهرة نقول: إن الرقص الشعبى يعيش فى محيط الجماعة الشعبية وليس بمعزل عنها، خاصة وأن التعبير الحركى ابن شرعى للجماعة الشعبية، فهو يؤدى دوره الترويحى والاجتماعى.

أما ما نشاهده أحياناً من عروض حركية تقام لبعض الفرق الفنية، فإننا نجده مغاير للأصل الشعبى الطبيعى الذى أبدعته الجماعة الشعبية، فلا نجد له المقومات الأساسية مثل: الصدق والتلقائية؛ بل إن هذه العروض كما ذكرت معبرة تعبيراً مغايراً عن القيم التى ترتبط بالجماعة الشعبية.

إلا أننا نجد بعض الفرق مثل: فرقة الشرقية للفنون الشعبية، وهى من الفرق المميزة بتقديمها لخصوصية التراث والمأثور الشعبى المصرى، كما تتميز عروضها بالأصالة الشعبية مع تقديمها دون تغير يذكر على المسرح. كذلك القدرات العالية لراقصى وراقصات الفرقة التى تنعكس على التعبير والرقص على خشبة المسرح.

وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد بعض الرقصات الشعبية تعبر فقط عن وجهة نظر خاصة للمصمم. فنقول عنها: إنها شكلية تهتم بالمضمون وعلى هذا تكون الرقصة مختلفة ومغايرة تماماً عن الرقص الشعبى الذى يتفق مع حقيقة التراث الأصيل ابن الجماعة الشعبية.

كذلك نجد بعض العروض الفنية الحركية تتفق وتتشابه مع العروض الأخرى فى بقية الفرق الفنية، ولا نرى اختلافاً بينهم أى ليس لديهم خصوصية خاصة بهم، بل هناك تشابه فى تصميم الأزياء والاكسسوارات (المكملات) ونقول عنها صورة طبق الأصل.

لذلك فالمطلوب من مصمم الرقصات أن يستلهم ما يشاء وبالطريقة التى يهواها مستلهماً أو موظفاً أو مقتبساً، وله مطلق الحرية ولكن بأمانة تامة لا تكون بنقل التفاصيل، ولكن بروح وإحساس وتفاعل صادق مع المصادر الأساسية الثابتة من السياق الأصلى الأصيل إلى سياق العرض الجماهيرى بكل طبقاته، معتمداً على قدراته الفنية، وعلى إدراكه الفنى والحسى والعلمى لجوانب الإبداع، وأن يكون متمكناً من أساليب إبداعه الفنى، وأن يكون على قدر كبير من البساطة لا التعقيد.

وهنا نقول: إنه لا مناص من تحقيق علاقة ما بين موضوع العروض الفنية الحركية فى سياقها الشعبى الأصيل وسياق العرض الجماهيرى، حتى تظل محتفظة بشخصيتها وألوانها داخل بيئتها الشعبية.

وإذا لم تتحقق هذه العلاقة، فعلينا بالمواجهة الفعالة لكل ما يحدث من تشويه حقائق مأثوراتنا الشعبية خاصة وأن من وظائف الفولكلور هى الكشف عن الحقائق.



أولاً: المراجع (أ – الكتب)

١ ـ محمود رضا. **فى معبد الرقص** (القاهرة ـ دار المعارف سنة ١٩٦٨).

٢ ـ فاروق خورشيد ـ **الجذور الشعبية للمسرح**.

٣ ـ سعد الخادم ـ **الرقص الشعبى فى مصر**ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤ ـ فرج العنترى ـ **الموسيقى والإنسان** ـ مكتبة الشباب ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٨٥.

ثانياً: الدوريات:

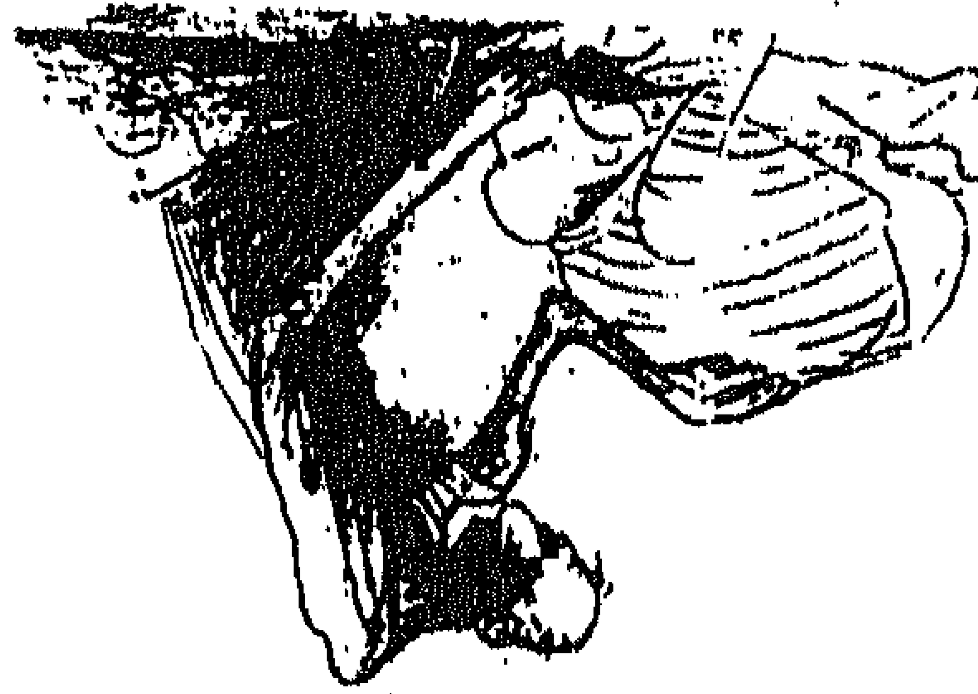
١ ـ **مجلة الفن المعاصر**ـ المجلد الأول ـ العدد الأول ـ خريف ١٩٨٦.

٢ ـ **مجلة الفنون الشعبية** (استلهام عناصر الفولكلور) العدد ١٨ سنة ١٩٧٨ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ أ. صفوت كمال.

٣ ـ **مجلة الفنون الشعبية** ـ مسرحة الفنون الشعبية العدد ١٤ سبتمبر ١٩٧٠ ـ أ. أحمد رشدى صالح.

٤ ـ **مجلة الفنون الشعبية** ـ الرقص ونقطة الزوال ـ العدد ١٩ أبريل ١٩٨٧ ـ أ. سمير جابر.







حواديت شعبية من الفيوم

خالد أبو الليل

١ ـ الخسيس والأصيل:

الـراوى: أحمد صالح محمود محمود الرزنى ـ ٤٥ سنة ـ الفيوم ـ أبشواى ـ المشترك قبلى ـ قرية الصبيحى ـ متزوج وعنده ثلاثة أولاد ـ لا يعرف القراءة أو الكتابة ـ فلاح ويعمل أجيراً ـ تم التسجيل ظهيرة الثلاثاء ٢٠٠١/٧/٣١ ـ والعنوان من اقتراح الباحث.

وحد الله(١) كان ياما كان ما يحلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام.

كان فيه واحد اسمه إلخسيس وواحد اسمه الأصيل... الخسيس أبوه مات، والأصيل أبوه مات، وقعدت أمهاتهم متأرملة(٢) عليهم لما ربتهم أمهاتهم فأجدبت بهم القرية اللى هُمَّ فيها، فهاجروا إلى بلاد تانيه يشتغلوا على أرزاقهم، فأم الأصيل جمعت لابنها أكل وشرب وأم الخسيس جمعت لابنها أكل وشرب. فالأصيل أصيل... مشوا ع القدم ف الجبال... لما مشوا ع القدم ف الجبال... أول ما داج الوقت(٣) الأصيل يحل أكله وشربه وياكلوا مع بعض...(٤) لحد ما أكل الأصيل شطّب ف الصحراء(٥). الأصيل عمره ما هيقول للخسيس هات يا خسيس ناكل ما هم ماشيين مع بعض دول جيران. ف الـ...ف...ف البيت جيران(٦). فطبعًا الخسيس خسيس.. زول ما يْذُرْ(٧) عليه الجوع يتأخر شويه(٨)، ويقطع كسره من الخبز، ويحطها فى حنكه ويشرب من اللميه بق أميه... يوم ف يوم ف تلات تيام كان... الأصيل تعبْ... مش قادر يقلُّه حُط ناكل... فلمّا «الجوع كافَر» فبيقلُّه: ما تحط... مارْضيش يقلُّه يا خسيس... قلُّه ما تحط يا صديق الأكل خلينا ناكل... قلُّه مافيش معايا أكل... مارضيش يقلُّه ما أنت كلت أكلى وشربى ما هو أصيل. ما هو الأصيل أصيل ما بقدرش... قلُّه: إنت اجّنّيت دا احنا زمايل وجيران وماشيين ع الخير والشر ونشتغل ونروّح لبيوتنا وأمهاتنا. قلُّه: مافيش لا لقمة ولا بق اميه(٩) إحنا ف صحرا كل واحد يعرف... على بيت امه وأبوه... قلُّه: دانا هموت قلُّه: اللقمة بعينك وبق اللميه بعينك التانيه... موافق؟ هوّ دكهو يحسبه كلام ضحك أو بيهزّج معاه يعنى... مش جد. قلُّه إن كنت عايز تقْلع عنيُّه عشان لقمة وبقٍّ امىْ ادّينى يا أخى. هوه يحسبه كلام مش مضبوط، عطا له لقمه وبق اميه، فضرب اصبعته جاب عنيه... قلّع عنيه

على كـده(١٠) قلّه أنا على كـده مش هجُـرْ(١١) حد... انت حر... كل واحد يتوكل على الله.. على مصلحته، مارضيش يقلّه لا هجر ولا... دا بظّرر عنيـه(١٢) وسابه... بظرر عنيه غصيب.. فقعد ينزف ف الصحرا... ف جه فى فجر... هوّ لا شايف لا ليل ولا نهار... فسمع تدبيب خيل وعريان راكبه عليه ف الجبل(١٣)... فقال أنا هقف وارفع إيدى يمكن أى فارس م الفرسان ديدى(١٤) يشوفنى ياجينى... فاتكت عليه العرب(١٥) ايش تطلب يا أخ العرب قلهم: أنا ضرير ما قلهمشى أنا معايا كذا كذا قلهم أنا ضرير وعاجز نضر وترفعونى لأى... أول قرية هنا تنزلونى عليها... بثوابه. واحد شاله وحطه وراه ع الحصان بتاعه... قله: يا ابنى آدى أول البلد... تتفضل تروح معانا، ولا تنزل؟ قله: بارك الله فيك نزلنى هنا. ف الوقت ديده(١٦) كان ليل، وليل شتا برد... فمسك حتة عصايا وماشى... شاب... اتبظرت عنيه غصيبة(١٧)، فـالبلد دى يحكمها بير يملا منه أهل القريه... حريم القريه من الأرض - يملوا منها الناس... البير ديده تحا... مزروع عليه شجره... الشجره ديدى... بر... يسكنوها أبناء الجان م الليل لليل، وأبناء الجان فيهم طايفه م الخيون يبقى عندها علم بالإنس... بعمليات الإنس... الأوضاع بتاع الدنيا... فهو فضل يحسحس لما لقى العيصايا نزلت ف وطى(١٨)... فبينزل كده لقى درجات سلالم وهو عايز يدارى م البرد لحد ماانزل آخر درجة لقى ميه... ميه كده فقال أنا هركن كده على أول بصة السلم دى لحد الصبح - يمكن حد ياجى يطلعنى... ففضل كامش(١٩) لحد ما أبناء الجان بيسهروا بعض ف آخر الليل... بيقله: أش حال الدنيا؟(٢٠) قله: الدنيا فيها عجايب قله: آه عجايبها؟ قله: عجايبها فيه واحد اسمه الخسيس وواحد اسمه الأصيل، والأصيل معاه زوادة والخسيس معاه زواده... فضل الأصيل يحط ف أكله وشربه لحد ما شطب، وطلب لقمة وبق أميه قلع عنيه عشان بق اللميه واللقمه... تعرفشى دواه آه ديده؟ قله: دواه السجرة اللى احنا عليها دى لو كون ربنا يكرمه ويطص(٢١) فيها ويأخد ورقتين ويحللهم(٢٢) ويرميهم ف نظره هيرد نظره أقوى م الأول تلات مرات... هو سامع السهارى بس مش مبين نفسه، وبيقول السهارى دى مش معقوله هتبقى صادقه(٢٣)، هو يحسبها تهترسة حلوم أو تهترسة شواطين وخلاص(٢٤)... قلـه: وانت آ. حال الدنيا معاك؟(٢٥) قله: أنا ماسك على بنت ملك المدينه دى. بنت ملك المدينه بنت واحده بقى لها سبع سنين...(٢٦) مالكها، والملك قال... اللى يشفيها هعمله عليها... هكتب له عليها وأعمل له... وأعمل له... عرس ف المدينة دى أربعين يوم وأنا اديه المملكه وأنا ابقى وزير تحت إيده... قله: ويكون دواها آه؟ قله: دواها تكون جريده خضرا ويكتب عليها آية الكرسى القرآنية، وتضربها(٢٧)... هتطلع من عليها ما عتش هواها(٢٨) وهتطلب أكل وشرب(٢٩)... ف المدينة والطبل والزمر هيدور... سمع الكلام... فبعد كده سكتوا... راحت الصبح... الحريم جاى يملا(٣٠)... فواحدة بصت فيه... لقت شاب رجليه مجرّحه(٣١) وبتاع م السلالم والبتاع ومدّحرج تحت... قلت له: قلت له يا ابنى استنى لما اطلّعك واخدك معايا بيتى هدفّيك وافطرك معانا(٣٢)... ضرير(٣٣)... ملت المواعين بتاعوتها(٣٤) وعصرت له هدومه من الّميات وجرّته لحد بيتها ودفّته ووكّليته، قلّها لو سمحت تحمّصى لى ورقتين من الشجرة دى ما قلّهاش عشان عنيه، قلّها: عشان فيه جروح... متعوّر م الدّب والبتاع(٣٥). فالولية حمّصتهمْ له... كل وشرب، وقلّها: بارك الله فيك وسحب عصايته، واسّتد(٣٦) لحد ما ساب الباب بخطوتين... تلاته، ورمى ف عنيه... عنيه فتّحت(٣٧) قال: أول معجزة اهيّت خلاص(٣٨)... فجه ماشى... لما مشى... قابله نخل كده وبتاع فقطع جريده خضرا، وكتب عليها آية الكرسى القرآنية وحطها ف جيبه، ومشى ع المدينه... المدينه ديدى... قصر الملك عليه حراص... خدم. فلف حوالين القصر وقال أنا طبيب اداوى... آنى مُعالج المريض... فالملك... فوقف الحُرّاس قلت له: رُد... الطبيب اللى ما بيعالجشْ بنت الملك... بيسّيّفْ، والملك واهبها... اللى يشفيها

هياخدها، ويعملُه موكب لها أربعين يوم، ويبقى هوّ الوزير تحت إيده وهو الملك، وانت هتعالج آه؟ دا اللى بيخش معاه علاجات ومعاه كله، لكن انت داخل بطولك هتعمل آه؟ هتسّيّف يا أخ، وأنت خسارة ف الموت... قلُهم: مانش خسارة زيى زى الناس اللى مسيّفه دى. إذا ما اعرفتش... تسيّفنى... ما هى روس مسيّفه اهى... فبعتوا للملك... الملك قلُهم: يمضى على إقرار، وهو طالع عشان وهوّ نازل ان ما عرفشى هيسيّف... مضّوه... وجه طالع... أمروه وطلع... لقى أهلها والملوك وكلهم قاعدين دايرينها مغرّب(٣٩)، ورايحه بقى... سبع سنين مريضة(٤٠) فهوّ استأذن منهم قلُهم: بعد إذنكم شويه... كلكم تصرّفوا وأنا خمس دقايق... موته راقدة(٤١) همّ طلعوا، وهوّ قفل الباب وسحب الجريده القرآنية ف... فاتنفضت وقلُه: سيبنى لاحسن(٤٢) إن خرجت منها من أى جنب ممكن تتحرق... ممكن تتحرق المنزل كله يتحرق، وقلُه: سيبنى أوعى تمد علىّ الآية القرآنية علشان أنا هخرج منها ما اعتشى أهواها(٤٣) قلّك: قبل ما ينزل عليه الجريدة كان خارج منها، فهىّ طلبت بقى بعد ما كانت راقده بقى لها سبع سنين طلبت تاكل... تشرب... تتمشى. فالمدينة... علقت الأنوار وعملت زينه. فالملك قعد يسأله... قلُه: عالجتها بآه قلُه: عالجتها بقرآن ربنا... قلُه: كلام الملوك ما يرُدّش.. قلُه: انت تبقى ملك وتاخدها، وأنا هبقى وزير تحت إيدك وتاج المملكة اهى، والمدينة دى لحسابك، والفرح أربعين انت تبقـ... تبقـ... تبقـ.... تبقى زينه لك هناك.... قلُه: لانا عايز منّك حاجه آنا واهبها لأول طبيب يخُشْ، واللى ما بيعالجش يسيّفه، يعنى يا يسّيف ويموت، يا يبقى ملك وياخدها... خد المملكه... لما خد المملكه قعد وزير تحت إيده... لما قعد وزير تحت إيده... أصيل... فجات شهر واتنين بص لقى الخسيس متحزّم بشال إسود وشايل حلتين نحاس على راسه، والصماد مالى جسمه، وبيقول: أبيّض النحاس... خلاص اضعضعت عليه الأيام(٤٤)... هوّ عرفُه... قلُه: بتبيّض قنطار النحاس بكام يا خسيس؟ طبعًا

إجنن... الخسيس ده إزاى... الملك ده... دا كلنا قاعدين فى حمى قصر الملك وبيكر منا وده بيقلّى يا خسيس... قلُه: لك يا ملك من غير فلوس... فقال للحراسه طلّعوه... إزاى ده عرافنى خسيس كيف؟ وإزاى إنُه بيقلّى قنطار النحاس؟ فطلّعه عنده... قلُه بتبيّض قنطار النحاس بكام... يا خسيس؟(٤٥) طبعًا اتلبّش(٤٦) دا ماكنشى عارفنى قبل كده... قلُه: من غير فلوس... قلُه: لأ - دانا بقُلّك يا خسيس والخسيس عمره ماهيبيّض ببلاش... قلُه: خُشّ الحمّام الأول... أمر اللى على الحمام يخش الحمّام ويلبس أحسن توب، وقلُه أعُد... اعدُهُ جاره بعدما وكّله وسقاه ولبّسه هدوم نضيفة وشطفه، وحل حزامه اللسود(٤٧)، وقلُه يا تْشيلنّى(٤٨) يا اشيلك... يعنى يا تسهرينى يا اسهريك، وان كهدب القول يبقى السهراية ع الراسى(٤٩)، اللى هيرسى ده وهيعد هوّ اللى هيتحّى الملك والقعده... قلُه: سهرينى بس الكذب حرام قُلّى على قصة حياتك، وبعد كده أنا هبدأ بقصة حياتى... انطق ع اللى حصل لك ف الدنيا... آنا شايفك متبهدل ف الدنيا ومش ظروفك دى... فقعد يقول كان معايا زميل ف الدنيا اسمه الأصيل وأنا اسمى الخسيس، وحصل كذا كذا وقلّعت عنيه عشان لقمه وبق أميه وسبته... فلما سبته ما اعرفوش مات ولاّ عاش ولاّ جرى له حاجه؟(٥٠) فلما سبته ضعضعت عليه الليام(٥١) والظروف جات... جات تعبانه داير ابيّض نحاس... فانى بضيت لقيتها طلعت من حنكك بظروفها بتقول: قنطار النحاس بكام يا خسيس؟ فأنا بَقُلّك من غير فلوس... قلُه: ان شفته دلوقتى تعرفه؟... قلُه: أعرفه... جه حايش له التاج كده(٥٢) قلُه أنا الأصيل... ولما انى الأصيل... علشان تقليع عنيّه عشان الأكل والشرب... لُمّا أنا أصيل كنت تعبتك دلوقت... اتفضل، عطاه من المال... كتير... يعنى دا كله عطاه أموال، وقلُه: اتفضل ادّى لامك، وارفع أمك وأمى وتعالوا هنا عيشوا معانا هنا، واتوكل ع الله وانى الأصيل يا خسيس.. اتوكل ع الله.

٢ - ابن البنت وابن الابن:

المؤدية: السيدة: أم معوض - تم التسجيل معها مساء الأحد ٢٠٠١/٩/٢٣ - والعنوان من اقتراح الباحث.

الوليه معاها بنت ومعاها آه... ولد... الولد معاه ولد والبنت معاها ولد، بتعز البنت وابن بنتها... بتعزّهم قوى... الحاجه الحلوة لبنتها وابن بنتها، وابن ابنها... ابن العدوه بقى(٥٣)... ما هى يعنى مش ساءله فيه... غور وانت دمك زى دم امك(٥٤) غور كده يقطعك ويقطع أمك... يعنى أبوك عاملّى آه؟ وبعدين جات آه... مشيت قالت أنا همشى أشوف آه... ابنى... ابن ابنى ولا ابن بنتى... اللى هتلقّح عليّه(٥٥)... فجات على حرف البحر(٥٦) كده، وزحزحت نفسها كده، ووقعت نفسها ف البحر... ابن بنتها آه... يشد فيها شد آه... مش قوى(٥٧) وبعدين آه... بيجبدها كده... جبد آه... بيجرجرها(٥٨)... جه ابن ابنها شدها كده شده جات طالعه... قالت:

الحبيب ابن الحبيبه جرّنى جَرّ الزّكيبه(٥٩)

والعدو ابن العدوه جرنى جرة مروّة(٦٠)

يعنى ابن ابنها... ابن العدوه... قلّها: يا عارى... يا عار ابويا(٦١)... ودكهى قال: إن «جاتْ هى حَنّتْنَا، وإن غَابَتْ ما شَطّتْنَا»(٦٢) لكن دكهى قال: يا عارى يا عار أبويا... لما جبدها(٦٣) كده... جبدة آه... جرجرها كده ف الأرض... ما طلعتش... دكهى جبدها كده من تحت بيطانها(٦٤)، وشالها شيل... قالت:

الحبيب ابن الحبيب جرّنى جر الزكيبه

والعدو ابن العدوه جرّنى جرة مروّه(٦٥)

يعنى فرق ابن الابن من ابن البنت... ما هى حاجات صحيح يعنى.

٣ - أولها كدب وآخرها كدب:

المؤدى: شحات محمد سالم - تم التسجيل معه مساء الأحد ٢٠٠١/٩/٢٣ - والعنوان ليس من اقتراح الباحث.

كان ياما كان ولا يحلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام... كان واحد... عندهم آه... ديك... ديك... زارعين عليه خمس فدادين(٦٦)، ويسبّخوا وبيحرتوا، وبيقضوا المصلحة ع الديك ده(٦٧)... قام اجّرح(٦٨)... من الغبيط والشيل(٦٩)... اجّرح... دى حدوته أولها كدب وآخرها كدب(٧٠)... لما اجّرح... قاموا آه... راحوا للعطّار... قلّوله: عايزين آه... دوا الجرح(٧١) للديك اللى ف ضهره... عمل... بقى...(٧٢) قام وراح للعطار... قلّه: يا عم هات سبع نوايات، واحرقهم، واصحنهم وحطّهم على ضهر الديك وهوّ يصحى(٧٣)... راح جاب سبع نوايات وحرقهم... فيهم نوايه ما اتحرقتش... صحن السبع نوايات... اللى ما اتحرقتش ما اصّحنتش(٧٤)... حطّهم على ضهر الديك... النوايه اللى ما اتحرقتش، وما اصّحنتش... طلعت نخله على ضهر آه... الديك... بقى يرموا النخله... ترْمى... بقى ياكل وهوّ قاعد... تانى سنه بقى يشب كده(٧٥)... تالت سنه بقى يحرجموها بالطوب(٧٦)... دى النخله... الطوب اللى بيطصوه(٧٧) عمل جزيرة... فوق النخله... اللى يقابله يابو فلان غيطك... ماروحنش قتلت قمحها لاه؟(٧٨) غيطك اللى ف الحته الفلانيه... اللى ف الجزيرة فوق ضهر الديك... كده اما صليت ع النبى... قام... قال آه... هروح احرتها... اتحزّم(٧٩) وشال المحرات على كتفه، وحط الضند(٨٠) ف آه... ف وسطه، والقيد والعرّاضه(٨١) على رقبته، وبقره وراه وبقره قدامه وطلع أيه... النخله، وطلع ف الغيط... يقتل من هنا والقمح يُرقد من هنا(٨٢)... قمح... خلّصوا القمح حصاد ودرسوه، ورجع آه. نقروا الأرض بطيخ(٨٣)... مطرح القمح نقروها بطيخ... قاموا قعدوا آه... جاعوا... جابوا بطيخه يشقوها... لما جابوا بطيخه يشقوها... جابوا منديل كده وبيفرشوه هيشقوا فيه البطيخه... قام آه... السكينه... بيشق البطيخه كده... السكينه آه ضاعت منه جوه البطيخة... قلع هدومه وخش جوّ البطيخه(٨٤) لقى عربيات وجملات(٨٥) ودنيا ومحافظات(٨٦) ومراكز جوّ العربيه... البطيخة.

وتوته توته لو ما الطاقية مشروطه كت جبت لك شوية مخروطه.

٤ ـ الجنيزيره:

المؤدية: السيدة أم معوض - تم التسجيل معها مساء الأحد ٢٠٠١/٩/٢٣ - والعنوان ليس من اقتراح الباحث، وقد نطقته المؤدية (الجنيزيره). ولكن تواتر الروايات هو الذى حسم مشكلة العنوان.

وحد الله... كان فيه راجل ومره(٨٧)... ما بيخلفوش، وقعدوا مده م السنين يدّوروا ع الخلفه(٨٨)... مافيش... فربنا عطاهم بنت... سمّوها الجُنيزيره... لما سماها الجُنيزيره، وبعدين الوليه آه... واضعه بقى، وقاعده... الغُرْبال جنبيها وبتقول يا ترى أنا دوّقتى همشى كيف واجى كيف، والراجل مشى يُحرت، ومش لاقية حد يوّدى له أكل... قالت لها: يا أمى... شوف بقى الجُنيزيره راقده بقى ف الغُرْبال... قلت لها: حزمينى برغيف، وشمرينى برغيف، وركّبينى ع الجحش وحُطى قدامى كده الصينيه بتاع الأكل... حزّمتها برغيف، وشمّرتها برغيف وحطّت لها الأكل قدامها. وركّبتها ع الجحش... الجحش عارف الغيط هىّ... الجحش شيال حطاط... الجحش بص للراجل... لقى اللى راكبه صغيره لسّه... اصْغَنونه(٨٩)... وراكبه... خُد يابويا كُل، واشرب... بتكّلم... لا إله إلا الله، وبعدين آه... جات هىّ آه... الراجل قعد ياكل، ويشرب شاى،.......(٩٠)، وقعد ياكل، ودكهىّ(٩١) آه... جات ورا البهايم، وتقول: «حا يا شاب أبويا لانخصك(٩٢) أفتيك»(٩٣) يقلُّها: «اسكتى يا الجُنيزيره لاجلّل عليك(٩٤)... اغطّيك» تقلُّه: «حا يا شاب أبويا لانخصك أفتيك» يقلُّها: اسكتى يا الجُنيزيره لاجلل عليك اغطّيك... جلّلْ عليها...' غطّاها... دكهى قام يدوّر ع الجُنيزيره ما لقيش الجنيزيره... يدوّر ما لقهاش... يا الجنيزيره انت فاه؟ تقلُّه: أنا ف المحرات... كسّر المحرات حته... حته ما لقهاش... يا الجُنيزيره انت فاه؟ قلت له أنا ف المحرات... كسّر المحرات والضند عشان يلقاها... ما لقيش، وبعدين نده يا الجُنيزيره انت فاه؟ قلت له أنا ف الشاب(٩٥)... مسك الشاب دبَّحه... قطّعه... حته حته... ما لقهاش جات للبقره... يا الجُنيزيره انت فاه؟ قلت له: أنا ف بطن البقره، دبح البقره وقطّعها ما لقيش الجُنيزيره... سلّم أمره لربنا وآه واتّكل على الله ومشى آه... وروّح، يا وليه... آه... كُنتْ قاعد باكل، وبصّيت ما لقتشى البت جنبى... يدوّروا، ويفتشوا(٩٦) فين يا حالى لما الجلايه نشفت(٩٧)، ومشت واحده زى صباح ام شحات(٩٨) بتوقّد(٩٩)... جات شايله آه... الجلاّيه... هىّ جات طايره من فوق الجلايه، وجات طايره فوق المقطف... المقطف تقيل(١٠٠) المقطف تقيل.. البت ماشيه تحت المقطف ولاموأخذه ظرطت(١٠١)... تقلّها: يا أم ظرطه... تتلفت حواليها ما تلقاش حد(١٠٢).. فضلت ف السهرايه دى لحد ما وصلت البيت...

وتوته توته خُربت الحدوته.

الهوامش

(١) وحد الله: عبارة استهلالية يقولها الراوى ويرد عليه الحاضرون فى صوت واحد بـ «لا إله إلا الله محمد رسول الله» - والراوى قالها - هنا - بنبرة عالية.

(٢) متأرملة: لم تتزوجن بعد وفاة أزواجهن.

(٣) داج الوقت: الكلمة غير واضحة المخارج، ويعتقد الباحث أن معناها المقصود (عندما يحين وقت تناول الطعام).

(٤) توقف المؤدى بعض الشىء عن الحكى، وهو ما عبر عنه الباحث بالتنقيط.

(٥) شطّب ف الصحراء: انتهى طعام «الأصيل» منه فى الصحراء.

(٦) توقف الباحث عدة مرات، وهو ما عبر عنه الباحث بالتنقيط المتعدد.

(٧) يذر عليه الجوع: يشتد به الجوع بعض الشىء.

(٨) يتاخر شويه: أى يتأخر بعض الشىء.

(٩) يقولها بنبرة تدل على أنه لن يتراجع عنها.
(١٠) هنا قطع المؤدى كلامه وقال: (الكلام ده كلام مظبوط برده) - يقولها بابتسامة.
(١١) مش هجر: لن أجرَّ أحداً من يديه (لأنه أصبح كفيفاً).
(١٢) بظر عينه: فقأ عينيه.
(١٣) المقصود: سمع حركة الخيل، والفرسان - البدو - يركبون خيلاً.
(١٤) ديدى: اسم إشارة للمؤنث (= هذه).
(١٥) اتكت عليه العرب: جاءته جماعة العرب لتنقذه.
(١٦) ديده: اسم إشارة للمذكر (= هذا).
(١٧) اتبظرت عنيه غصبيبه: فقئت عيناه رغما عنه - ويقولها المؤدى بتحسر؛ متوقفاً عند كلمة «شاب» - وهو ما عبر عنه الباحث بالتنقيط - والتوقف هنا لإثارة الشفقة.
(١٨) المقصود: أى ظل يتحسس المكان حتى وجد عصاة فى مكان منخفض.
(١٩) كامش: مختبئ - فى نفسه - من البرد.
(٢٠) آش حال الدنيا؟: كيف حال الدنيا معك؟.
(٢١) يطص: يصطدم بالشجرة.
(٢٢) يحللهم: يفركهم.
(٢٣) المقصود: أنه كان يسمع حديثهما، ولكنه كان مختلفاً عنهما - فلم يظهر نفسه لهما - واعتقد أن هذه الأحاديث كاذبة.
(٢٤) تهترسة حلوم - تهترسة شواطين: (حلوم: أحلام/ شواطين - شياطين). والقصود: أضغاث أحلام.
(٢٥) آ. حال الدنيا معاك؟: اختصار لـ «آه. حال الدنيا»، غير أنه ينطقها بسرعة فلا تظهر «الهاء»، والمعنى: كيف حال الدنيا معك؟.
(٢٦) هنا سقطت كلمة من التسجيل وهى «المرض». أى أنها مريضة منذ سبع سنوات.
(٢٧) وهنا صفق المؤدى - بيديه - صفقة واحدة كناية عن تلك الضربة التى يضرب بها ابنة الملك.
(٢٨) أى: سوف يتم شفاؤها نهائياً.
(٢٩) هنا كلمة غير واضحة المخارج، ولم يتمكن الباحث من معرفتها.
(٣٠) الحريم جاى يملا: أى أن النساء جاءت لتملأ من البئر.
(٣١) مجَرّحه: مجروحة.
(٣٢) طلبت منه أن ينتظرها - قليلاً - كى تصحبه معها إلى بيتها، وتدفئه من البرودة.
(٣٣) يقولها بنبرة حزينة كى تثير شفقة الحاضرين حوله.
(٣٤) المواعين بتاعوتها: أوانيها.
(٣٥) مستعوّر م الدّب ويتاع: مصاب من وقوعه وسقوطه إلى آخر ذلك.
(٣٦) اسْنَد: توكأ.
(٣٧) مصحوبة بصفقة واحدة من المؤدى - بيديه - كما أنه قال هذه الجملة بنبرة تدل على سعادته بعودة النظر إلى «الأصيل».
(٣٨) أى: هذه هى المعجزة الأولى قد تحققت.
(٣٩) دايرينها مغرّب: أى وجّهوها ناحية الغرب، وهو تعبير اصطلاحى للدلالة على أن المريض فى سكرات الموت.
(٤٠) يقولها المؤدى بنبرة تدل على أن المرض أنهك قواها.
(٤١) يقولها بنبرة عالية للدلالة على صعوبة الموقف الذى يواجهه البطل.
(٤٢) لاحسن: لأننى.
(٤٣) ما اعتشى اهواها: لا يمكن أن آتيها ثانية، أو حتى أقترب منها.
(٤٤) اضعضعت عليه الأيام: أذلته، وأصبح حاله سيئاً.
(٤٥) هنا سكت المؤدى برهة من الوقت قبل بـ (يا خسيس) ثم قام بعملية ضغط stress فى نطقه «يا خسيس».
(٤٦) اتلبِّش: تلعثم فى الكلام.
(٤٧) حل حزامه اللسود: فك حزامه الأسود. (حيث تتحول «الأ...» فى الفصحى إلى (الل...) فى العامية مثل (الأسود = اللسود، الأبيض = اللبيض، الإثنين = اللتنين، ...).
(٤٨) المقصود: إما أن تحكى لى حكاية أو أحكى لك حكاية - واللام فى «تشيلّى» غير منطوقة فتنطق كما لو كانت (تشينّى)، وقد عبر الباحث عن ذلك بأن وضع حرف «م» أسفل «اللام» للدلالة على عدم نطقها.
(٤٩) المقصود: أن السهراية (= الحديث) على الشخص الضيف الذى نزل علينا.
(٥٠) ولاَ جرى له حاجة: لا أعرف ماذا حدث له بعد أن تركته.
(٥١) الليام: الأيام.
(٥٢) عندئذ وضع يده على رأسه متقمصاً دور الملك الذى يزيل التاج من فوق رأسه.
(٥٣) تقصد: لأنه ابن زوجة ابنها.
(٥٤) أى: اذهب بعيداً عنى فإنك ثقيل الروح مثل أمك.
(٥٥) المقصود: أخبرهما لأعرف من سيسعى إلى إنقاذى.
(٥٦) حرف البحر: شاطئ البحر.
(٥٧) أى: سحبها ببطء وعدم اهتمام. (وهنا علق أحد الحاضرين بقوله: «لأ. مش كده بقى... قال: دى ستّنا... ما لنّا ومالها... إحنا هنتعاير بيها؟!!... فردت عليه بأنها «حدوتة غيرها»).
(٥٨) بيجرجرها: يسحبها على الأرض كأنه يسحب شيئاً غير إنسانى.
(٥٩) المقصود: من كنت أظنه حبيباً ابن حبيبة لم يهتم بأمر إنقاذى، وسحبنى على الأرض كأنما يسحب شيئاً ما.
(٦٠) ومن كنت أظنه عدواً ابن عدوة هو الذى سعى إلى إنقاذى بسرعة وسحبنى بكل قوته.
(٦١) المقصود: إذا حدث لها أى شىء فإن هذا سيجلب العار لى ولأبى.
(٦٢) المقصود: ليس هناك عار - بسببك - سيلحق بنا إذا عدت أو ذهبت، (وهى تقولها بلهجة بدوية).
(٦٣) لما جبدها: عندما سحبها.
(٦٤) من تحت بيطانها: من أسفل أذرعها.
(٦٥) جرّنى جرّة مروّه: سحبنى بكل قوته.
(٦٦) أى: يزرعون على ظهره خمسة أفدنة - والمؤدى لم يبدأ «الحدوتة» من البداية على نحو ما تواترت الروايات المتعددة لها؛ وإنما قام برواية الجزء الأخير منها.
(٦٧) أى: يقومون برعاية هذه المزرعة من حيث السِّباخ - الحرث - وقضاء كل ما تحتاجه على ظهر هذا الديك.
(٦٨) اجْرح: جُرِح ظهره من كثرة ما يحمله.

(٦٩) **الغبيط**: قطعة من قماش الأجولة تستخدم بشكل معين (من حيث الخياطة) وتوضع على ظهر الحمار لحمل (السباخ ـ السماد.......).

(٧٠) علقت إحدى الراويات الحاضرات بقولها: أيوه «كدب ف كدب»...: فقال المؤدى: «أيوه....».

(٧١) **دوا الجرح**: دواء للجرح ـ علاج له.

(٧٢) هنا كلمة غير واضحة النطق، والباحث يعتقد أن معناها «أن الجرح تعمق فى ظهره واشتد عليه الألم».

(٧٣) **المقصود**: قم بتنعيم هذا النوى بعد حرقه، وضعهم على الجرح؛ وسيتم مداواته.

(٧٤) **ما اصّحننتش**: لم يتم تنعيمها.

(٧٥) **بقى يشب كده**: بدأ يقفز.

(٧٦) **يحرجموها بالطوب**: يقذفونها بالحجارة والطوب.

(٧٧) **بيطصّوه**: الذى يقذفونه.

(٧٨) **المقصود**: لماذا لم تذهب لتحرث الأرض وتزرع القمح؟.

(٧٩) **اتحزّم**: رفع ذيل ثوبه، وربط وسطه بقطعة قماش.

(٨٠) **الضند**: قطعة خشبية متينة تصل بين رقبتى البقرتين اللتين يستخدمهما الفلاح فى حرث الأرض. («الدال» تنطق كما لو كانت «ضادا»؛ ومن ثم وضع الباحث أعلاها «ضادا» صغيرة).

(٨١) **العرّاضه**: قطعة خشبية تستخدم لتسوية الأرض بعد حرثها ورمى التقاوى فيها.

(٨٢) كناية عن سرعة خروج القمح ونموه ـ مباشرة ـ بعد رمى التقاوى فى الأرض.

(٨٣) **أى**: زرعوا الأرض بطيخاً. ويتم ذلك بحفر الأرض المزروعة حفراً صغيرة بالفأس ورمى تقاوى البطيخ فيها ثم ردمها.

(٨٤) هنا ضحك الحاضرون بصوت عالٍ.

(٨٥) **جملات**: جمال.

(٨٦) نطقها بنبرة مختلفة وأطال فى نطق كل كلمة منها؛ مما يدل على زحمة هذا المكان بهذه الأشياء.

(٨٧) **مره**: أى زوجته.

(٨٨) **يدوّروا ع الخلفه**: يبحثون ويسعون عن وسائل للإنجاب.

(٨٩) **اصغنّونه**: صغيرة جداً.

(٩٠) هنا كلمة غير واضحة المخارج والنطق.

(٩١) **دكهى**: تقصد البنت الصغيرة.

(٩٢) عبارة تقال لقيادة الحيوانات مثل البقرة والجاموسة..... **لا تخصك**: لأضربنك ضربة قوية. وهى توجه كلامها للثور.

(٩٣) **أفتيك**: أجعلك غير قادر على الإنجاب ثانية من تأثير الضربة. (وهنا قطعت المؤدية روايتها قائلة: «أوعوا تضحكوا علىّ يا أوْلاد..»).

(٩٤) **رد عليها التور**: ابتعدى عنى يا «الجنيريزه»، وإلا أنزلت عليك الروث فأخفيك.

(٩٥) **الشاب**: الثور.

(٩٦) تقولها بنبرة تدل على أنهم بحثوا عنها فى كل مكان.

(٩٧) **أى**: ظلوا على هذا الحال ـ من البحث ـ حتى جف روث البهائم.

(٩٨) اسم ابنة أحد الحاضرين.

(٩٩) اسم ابنة أحد الحاضرين.

(١٠٠) **بتوقّد**: تجمع الحطب وروث البهائم؛ إذ يستخدم فى إشعال الفرن. وهناك ضحكت المؤدية.

(١٠١) **تُظْرط**: تخرج غازات من مؤخرتها فى شكل أصوات؛ وهذا عيب اجتماعى.

(١٠٢) وهنا انغمست المؤدية والحاضرون فى ضحك عميق.





من فن الواو ..

جمع وتعليق: عبدالستار سليم

١ ـ الناس كِتِر جوعها ومَحلْها
ومِن البلا يارب لاطِفْ
كل اللى معاه نخلة نَحلْها
وعَمَلْ خُوصها مقاطِفْ

●

٢ ـ قامت عليها فْ هَويد ليل
وحياقها مْنِ الرشيدى
عملتْها كيف دمعة العين
أمسِكْها توقع من ايدى

●

٣ ـ ياما ناس مررّْ عسَلْها
وع الجسم ما حاملة خلايق
حقّاش ينزل عسلْها
ويريّح جميع الخلايق

●

١ ـ كتر (بكسر الكاف والتاء): كثر وزاد، محلْها (بتحريك الحاء): فقرها وفلسْها، البلا: البلاء، نحلْها: قطّع جريدها ونحل ليفها، خوصها: خوص النخيل معروف، مقاطف (جمع مقطف): وهى قفف من الخوص.

٢ ـ يقول الراوى إنه نزل ضيفًا على رجل فقير فقامت ربة البيت بصنع طعام من عجين باللبن يسمى المديدة، ولكن الطعام لم يكن متماسكاً فضلاً عن أنه كان مالحاً.. قامت عليها: تأهبت لصنعها (يقصد المديدة)، هويد ليل: أى فى هدوء الليل ومعروف أنه فى القرى يخيم الهدوء على القرية بعد صلاة العشاء الآخرة، الرشيدى: صفة للملح المجلوب من ملاحات «رشيد» على البحر الأبيض المتوسط، كيف دمعة العين: أى ماهية ويلاحظ عيب التقفية بين الشطرة الأولى والشطرة الثالثة.

٣ ـ مرّر: أصبح شديد المرارة، عسلها: العسل معروف، خلايق: الخلايق بمعنى الخلقات. أى: الثياب، حقّاش: معناها إلا إذا، عسلْها (الثانية)

٤ ـ جَرْحِى انتسع فى سُقُطْماء
وجروحى نَتَترَتْ دَوادِى
وصَفُولى الدّوا فى سُقُطْماء
والله بعيد الدوادى

●

٥ ـ تلاتة عَلاَلا.. ف بَلَدهَمْ
وبين الناس ضنايع دُواهم
أمّ العلالا تقول بلدهَمْ
بس اسعُوا وهاتوا دواهم

●

٦ ـ شُفنا ملوخيّة بلا توم
ومقلّعة من جدارا
وادى حتى اللى بلا توم
ع الناس يرمى جدارا

●

٧ ـ أنا يا طبيب ادينى جيت ليك
رشّش دواك بالدناشى
إن طبت يبقى الحسب ليك
ونْ متّ ما بيدّناشى

●

٨ ـ يا طبيب داوينى بلا شمال
ما تبقاش نفسك دنيّة
مافيش يمين تسقّف بلا شمال
كده لوحدها فردانية

بمعنى عيسى لها. الخلايق (الثانية): أى المخلوقات.. والمعنى أن الناس صارت عيشتها مرة ولا تستريح إلا إذا نزل لها عيسى وقتل المسيخ الدجال.. (وهو رمز الشر والخطيئة).

٤ ـ انتسع: اتّسع، سقطماء (الأولى): يقصد ساقية فوق طمّة وهى البراريم أو الدوامات المائية، نترت: أى قذفت، دوادى: دود الجرح، سقطماء (الثانية): يقصد سوق طما.. وطما بلد من أعمال محافظة سوهاج، الدوادى: الدوا.. دا أى. هذا الدواء.

٥ ـ علالا: مرضى، بلد هم (الأولى): أى فى بلد.. همّ أى: بلد الهموم، دواهم (بضم الدال): أى حسّهم وصوتهم، بلدهم (الثانية): تعنى بلا.. أدهم.. أى خذوا كل أدهم من خيل وإبل، اسعوا: أسرعوا، دواهم (الثانية): دواؤهم.

٦ ـ ملوخية بلا توم: أى طبيخ ملوخية بدون كشنة التوم وقارف.. أى بدون حياق، ومقلعة من جدارا: أى منزوعة من جدرها.. أى بجذورها، بلا توم (الثانية): بلا.. تمّة (والتمّة هى الأطيان الملْك)، يرمى جدارا: أى يرمى جدره وبلاه على الناس.

المربعات من رواية **محمد حسين بدوى** المولود بقرية الشقيفى والمقيم ببنى برزة من أعمال مركز أبى تشت محافظة قنا.

ومحمد حسين بدوى كفيف ويتوكأ على عصا، وهو من مواليد ١٩٢٩م. ساعد فى جمع المربعات وتسجيلها على شريط كاسيت هو ود. شادى عبدالستار سليم طبيب الوحدة الصحية بقرية المحارزة مركز أبى تشت محافظة قنا، والمربعات من «ديوان الواو» الذى قام بجمعه الشاعر **عبدالستار سليم** خلال عام ٢٠٠٢م.

٧ ـ ادينى: ها أنا ذا، بالدناشى: بالكميات الصغيرة، الحسب ليك: يحسب لك الفضل.

٨ ـ بلا شمال (الأولى): بلاش مال أى لا تنظر إلى المال، فردانية: أى مفردة.

٩ - قـــالوا الطبـــابا تِعِــــبْنا
مـــا عُــــدْناش لاقــــيين بصـــارة
خـــايفين لا كلمــــة تِعِــــبْنا
وحق الدوا.. يـروح خـــســـارة



٩ - تعبنا (الأولى): من التعب أما تعبنا (الثانية) فهى تعيبنا من العيب.

١٠ - يا طبـــيب نادى عــــايز مين
مــــعـــاى جـــرح فى القلب واطن
كـــلام القــــرايب عـــايز مين
ويعـــمـل أذى فى البــــواطن



١٠ - عـــايز مين: من تريد؟، واطن: ساكن، عايز مين (الثانية): ع يزمن أى يضغط على الجرح فيسبب ألما أو يسيل دمًا، البواطن: الأحشاء والجوف.

١١ - ولا عــــايمـة الأ مـــــا ترسى
وتيــــجى برّها بالســـــلامـــة
تســـعــــة وتســـعين كـــرسى
وقـــفـــوا للُسْـــمـــر ســـلامـــة



١١ - عايمة: أى مركب، للسمر: للأسمر وهو يقصد أبو زيد الهلالى سلامة.

١٢ - كـــلا مِنْ طرالى.. مـــا ينعـــاد
وانا اللى قـــريتُـــه بعــــيــده
نزل دمع عـــينى مـــا ينعـــاد
على بلاد صـــبـــحت بعــــيــدة



١٢ - كلا من (بكسر الميم) معناها «كلام» وهى منوّنة بالكسر وهذه سمة فى هذا الفن التنوين لا يكون إلا بالكسر، بعيدة (الأولى) أى بأعيده من الإعادة، بعيدة (الثانية) من البعد، طرا..: بمعنى طرأ أى جاء فى ذهنى.

١٣ - الزمـــان انتـــهت عـــداليـــه
وادى الـــبُـــطْـــل ع الحـق راكـــب
جـــا الســـبع يطلب عـــداليـــه
لقى القــــرد ع التـــخت راكب



١٣ - عداليه (الأولى): اعتداله، وعداليه (الثانية) عادة ليه أى عاداته، التخت: يقصد به كرسى الحكم. وقد ورد هذا المربع بصورة أخرى فى الشطرة الرابعة «لقى الهلف»، أى الهايف بدلاً من «لقى القرد».

١٤ ـ بيت الرمل إوعا تعلّيه
بكرة يهيّل أساسُه
وابن الهاملة إوعا تربّيه
بيكبر ويروّح لناسُه



١٥ ـ سكت الهوى والناموس طار
والسبع قصّر يمينُه
السبع قال: النوم استار
لما الكلب ياخُد يمينُه



١٦ ـ يا قلبى إوعا تعاشر الدون
ولا تكلّمه بالاشتراحة
تكلّمه الكلام موزون
يجدّد معاك القباحة





١٤ ـ يهيّل: ينهار، الهاملة: السايبة وهى صفة ذم للأم.

١٥ ـ يمينه (الأولى): بمعنى ذراعه الأيمن وهى صفة القوة، ويمينه (الثانية): بمعنى يومينه أى أيامه.. وفى التراث الشعبى يطلق ـ دائمًا ـ لفظ المثنى على الجمع مثل «خدلك يومين» و«ناخدلنا قرشين» وهكذا، أستار: أى أستر.

١٦ ـ بالاشتراحة: بصدر منشرح.

«قليل الذوق ياكله التمساح»

حكاية ومثل

جمع وتدوين: **أحمد الليثى**

الراوى/ محمد عبدالرحمن حسن إسماعيل
السن/ ٧٥ سنة
المهنة/ مزارع
الموطن/ جهينه ـ عنيبس
الحالة الاجتماعية/ متزوج ويعول.

يُحكَى أن رَجُلاً كانَ مُوسراً(١) ولهُ زَوْجَه جَميلَهْ ولَكنهُ غيْر راضٍ فى حياته، يَعيشُ فِى نكدٍ دَائِمْ، وسَاخِطْ علَى الحيَاهْ وغيْر مُستقرْ الحَالْ، حَائراً دَائماً وَشاكياً منْ حيَاتِه دائماً.

وفِى يَوْم منْ الأيَّامْ قَالَ لزَوْجَتَه إننى رَاحِلْ عَنْ هذه البلْده وسَوفَ أذهَبْ للْبَحْث عَنْ حَظِى، وأعَدَّ زَادُه وزُوادُه وذَهَبْ للْبحثْ عنْ حظه، وفِى طَريقه قَابلُه رجُلاً فَحكىٌ لَهُ عَنْ حيَاته، وأنَّهُ غَيرْ رَاضٍ عنْهَا فدَلَّهُ هذَا الرَجُلْ عنْ عرَّافْ(٢) فِى بِلادْ المغْربْ أو فِى بلدٍ مَا، إذْهَبْ إليهِ يقُول لَكْ علَي بَخْتَكْ وَحَظَكْ ونَصيبِّكْ فِى الدُنيا.

قَصدَّ ذَلكْ الرَجُلْ العرَّافْ بَعْدما وَصَفْ لهُ الرَجُلْ الطرَيقْ وَكَيفْ يَصلْ إليْه، ومَشَّى فِى الطرِيقْ بِلادْ تشيلُه وبْلادْ تُحطُه إلى أنْ قَابلَهْ نَهرْ عَميقْ فى طريقه ولَمْ يَجدْ مَركَبْ أوْ أيْ وَسيلَه لينتقلْ بِهَا إلىَّ البرْ الثَّانى منْ النَهرْ. إيْه العمَلْ؟ وكيفْ يخطِى ذَلكْ النَهرْ ليَسيرْ فِى الطَرِيْق إلىَّ العرَافْ، وأخَذْ الرَجُلْ يفكرْ ويَدندنْ مَع نَفسه، إحتَارْ فِى الأمْرْ وشَلْ تَفْكيرُه، فَهوُ لاَ يستَطيعْ العَوْم ولاَ يعرفْ السبَاحَه جيِّداً ليصلْ إلَى البرْ الثَّاني، وفُوجئ أثْنَاءْ الْحيرَه والتَّفكيرْ. بتمساحْ علَى الشَّاطئ يقُولْ لَهْ مَا بكَ أيُهَا الرَّجُلْ لمَاذَا أنتَ فِى حيرَه هكَذَا، تَعجبْ منْ كلاَمْ التمْسَاحْ لَهُ وَلَكنَّه قَصْ علَيْه حكَايتهُ وأنَّه لَيسَ مَريضْ ولَكنُه غيرْ رَاضٍ عنْ هذه الحيَاهْ وَهوَ يَبْحَثْ عَنْ السعْدْ والْحظْ.

وَعَرفْ أنْ عرَافًا فِى بَلدْ كذَا يَدلُه عَنْ سعْدُه وَحظُه ويَريدْ أنْ يَذهَبْ إليْه ولَكنّه لا يَجدْ الوَسيلَة لعبُور هذَا النْهرْ الوَاسعْ إلىَ البرْ الآخر ليسْلكْ الطَرِيقْ إلىَ العرَّافْ فقَالَ لَه التَمْسَاحْ سَوْفَ أحمْلُك علَى ظهرى وأعبرْ بكْ هذَا النَهرْ ولَكنْ بِشرطْ، فقَال لَهُ الرجُلْ مَا شرطكْ قَالَ التمسَّاحْ أنْ تحكى للعرَّافْ

هذَا العَمَلْ وَتقُولْ لَهُ أَنَنَى حَمَلْتكْ عَلَى طَهرِى وَعَديتْ بِكْ إلَى البرِّ الثَانى لتَأتى إليْه، وتقُولْ لَهُ أَنْ هذَا التمسَّاحْ مَرِيضْ وَلَمْ يَجِدْ العِلاَجْ، أىْ كلَمُه فِى علاج ذَلِكْ التمسَّاحْ الرَّابِضْ(٣) فـى المَكَـانْ الفُلانِى - وَصِفْ لهُ المَكَانْ، وَعِندْ عَودتكْ قُلْ لِى مَا يقُولَه لَكْ هذَا العَرَّاف وعِلاجى مَا هُو؟.

فَقَالَ الرَّجُلْ عِنْدمَا أصل إلَى العَرَّافْ أُقْسِمْ لَكْ سَوْفَ أَقُولْ لَهُ حِكَايَتَكْ وَأَعرِفْ منهُ عِلاجَكْ وأَقُولْ لَكْ مَا يَقُولُه لِى بالحَرْفْ الوَاحِدْ.

فَقَالَ لَهُ التمسَّاحْ إرْكَبْ عَلَى ظهرِى وَلاَ تَخفْ، وَرَكِبْ الرَّجُلْ التمسَّاحْ وَعَبَّر بِه النَّهرْ وأَوصَلَه إلىَ البرِّ التَانِى. ومشى ذَلِكْ الرَّجُلْ فِى طَرِيقه إلىَ العَرَّافْ ليعْرِفْ حَظه، بِلادْ تشِيلهُ وبِلاَدْ تحطه وفى الطَرِيقْ تعبْ ذَلِكْ الرَّجُلْ منْ الحَرارَهْ وَأَرادْ الرَاحـه فَوجَدَ نَخْلَةَ اسـتَظلْ بِهَـا وَجلسْ فِى ظلها ليَسترِيحْ وكَانَ فِى ذَلِكْ الْوَقْتْ جَائِعاً فقدْ نفَذْ زَادُه وزَوادُه(٤)، ويرِيدْ الأكْلْ وَلكنَّه لَمْ يَجِدْ بَلَحاً تَحتَّها رَغمْ أَنَّها طَارِحَةْ(٥) «عَليْها البَلَحْ» وبعدْ لَحظَاتْ سمِعْ أَنِيناً وتَوجُّعاً فَالتفَتَ يمِيناً وَيسَاراً وأَمَامَه وخلفه ولَكنُه لمْ يَجِدْ أَحدَاً أَوْ إنْسِياً يأنْ ويتوجْع وَاحتَارَ فِى ذَلِكْ الأمرْ وَأثنَاءْ الحيره قَالَ مَنْ يأنْ ويتوجَّع؟

فَرِدتْ عَليْه النَخْلَه وتَكلمتْ وَقَالتْ أَنَا أتوجع. فَتعَجَبْ ذَلِكْ الرَجُلْ مِنْ كَلاَمْ النَخْلَه وقَالَ لها وأَنَا جائِعْ، قَالَتْ لَه وأنَا مَرِيضه ولاَ أَعرِفْ علاَجِى. قَالَتْ لَهُ إحْكِى لِى حَالَتكْ.. فَحكَى لَهَا حِكَايَّتهُ وَحكَتْ له أنَّهَا مَرِيضَه وَلَمْ تأخذ العِلاَجْ، فَقَالَ لَهَا إرْمِى لِى بَلَحاً آكُلْ منه. فَقَالَتْ لَهُ سوفَ أَرمى لك بَلَحاً لتأكل وتَأخُذْ مَعَكْ فِى الطَرِيقْ ولَكنْ بِشَرطْ أَنْ تَحكي حَالتِى للعَرَّافْ وَتَطلُبْ منهُ أن يقول لَكْ علاجِى فقال لها لكى ذلك فأَلْقتْ إليْه بَلَحَاً، وأَكَلَ وَشَرِبْ وأخذْ منها زَادْ الطَرِيقْ مِنْ البَلَحْ وَمشَى ذَلكْ الرَجُلْ بِلادْ تشِيلهُ وبِلاَدْ تحطهُ(٦) إلىَ أنْ نفَذْ منهُ الزَادْ والزوَادْ، ونظرْ بِعَيْنيْه فَوَجدْ بَلَداً رَسىَ عَليْهَا إستَقْبَلَه أَهلُهَا وَسَحبُوه إلَى الدِيوانْ المَلكِى، وكَانتْ عَادَاتْ هَذه البَلَده وتَقَالِيدَهَا أَنَّهُ عِندمَا تَجدْ أَهلُهَا ضَيْفاً أَوْ غرِيبَاً يسْحَبُوهْ إلَى المَلِكْ فَالمَلِكْ بِهَا هُوَ الذى يَعرِفْ حِكَايَاتْ الأغْرَابْ والضيُوفْ وَيَقُومْ بِعَمَلْ اللاَّزم لَهُمْ.

إستَقْبلَهْ المَلِكْ وأَحسنْ ضِيافَتهُ وأكرَمه وسَألَه ما الذى أتَى به إلى هُنَا؟ فَرِدَّ عَليه ذَلكْ الرَجل وَحكىَّ لَهُ حِكَايَتهُ وأَنَهُ غَاضِبْ مِنْ الحيَاه ويرِيدْ أَنْ يَعرِفْ حَظهُ منْ الدنيا وأَنَه يقْصِدْ عرَّافاً فِى مَكَانْ كَذَا، فقالَ لَهُ المَلِكْ سَوْفَ أَعطِيْكِ مَا يُسَاعدكَ عَلَى الوُصُولْ إلَى ذلكْ العَرافْ وَأعَدَّ لَهُ زاداً وزَوادَاً وعَددْ مِنْ الخيلْ السَرِيعْ، وَقَالَ لَهُ أَننِى أَقُومْ بِمساعدَتكَ للوُصُولْ إلىَ ذلكْ العَرَّافْ وَلَكنْ بشرطْ.

قَالْ لَهُ مَا شَرطَكْ، قَالَ لَهُ المَلِكْ أَنْ تَحكي للعَرَّاف حِكَايتِى وتقُولْ لَهُ مَلِكْ بِلادْ كذَا يَعتزِلْ النَاسْ وَيعتزِلْ شَعبُه رَغمْ أَنهُ كرَيْم مَعَهم وهو مَرِيضْ مَا عِلاجه؟ فَقَالَ لَهُ الرَجُلْ لَكْ ذَلكَ يَا مَلِكْ وركبَ الرَّجُلْ وَسَارَ إلَى العَرَّافْ حتَى قَابلَه وحَكىَ لَهُ حَالَته وحيَاتَهُ وَكيفَ أَتىَ إليْه ومَا لاَقَاهْ حَتىَ قَابلَهُ منْ التعَبْ فقَالَ لَهُ العَرَّافْ تُرِيدْ حَظَكْ أىْ تُرِيدْ أَنْ تَعرِفْ حَظَكْ وَتلقَاهْ فقَالْ لَهُ الرَجُلْ نعمْ، قَال لَهُ العَرَّافْ إرجِعْ كمَا أَتيتْ وَسَوفْ تُلاَقِى حَظَكْ وَلاَ تَسلُكْ سِوىَ الطرِيقْ الذى أَتيتْ منهُ فَستَجِدْ حَظَكْ فِى إنتِظَارِكْ فَتعرِفه.

فَقَالَ لَهُ الرجُلُ يَا عرَّافُ إنَّ مَلِكُ البَلَدُ الفَلانِي مَريضٌ وَأَنَّهُ يَطْلُبُ منك العلاجُ ما علاجُه؟ فَقَالَ لَهُ العرَّاف أنَّه لَيْسَ مَلِكًا بَلْ هُوَ مَلِكَةٌ وَهُوَ بِنتٌ وَلَيسَ رَجُلاً وَلاَ تَسْتَطِيعُ الزَّوَاجُ لأنَّ سبرُ(٧) وَعَادَاتُ هَذِهِ البَلْدِه أنْ لاَ تَحْكُمهَا إمْرأَة ولاَبُدَّ أنْ يَكُونَ المَلِكُ رَجُلاً وكَانَتْ لَهَا أَبٌ مَلِكًا عَلَى هَذِه البِلادُ، وَلَمْ يُرزَقْ مِنْ الدُنيَا سِوَاهَا، وَخَافَ عَلَيَّ مُلكه وَعِندَمَا رُزِقَ بِهَا أَعلَنَ أنَّهَا وَلَدًا وَرَبَّاهَا عَلَى أنَّهَا وَلَدٌ ذَكَرٌ، لِتصبحُ مَلِكًا عَلَى البِلادُ، وَهَذَا هُوَ سِرُ عَذَّابها وَمَرَضهَا. فَهِيَ لاَ تَسْتَطِيعُ الزوَاجُ وَلاَ تستطيعُ الإفصَاحْ عَنْ سِرِّهَا فَعِلاَجُهَا الوَحِيدُ هُوَ الزوَاجُ بِأَي حَالٍ مِنْ الأحْوَالْ وَقَالَ له الرجُلُ، وَمَا علاجُ النخلةُ التِي تَأنُ فِي المَكَانُ الفُلانِي فَهِيَ مَرِيضَة وَلَمْ تَعرفُ عِلاَجَهَا فَقَالَ له العرَّافُ أنْ هَذِه النَخْلَه لَيْستْ مَرِيضَة، كُلُ مَا هُنَالِكُ أنَّهُ بِجِوارِهَا كَنْزٌ مِنْ الذَهَبُ يَشعُ بَرِيقًا عَلَيْهَا وَقَرِيبٌ مِنْ جُذُورِهَا وَهُوَ عِبَارَه عَنْ مِترٌ مُكَعَبٌ مِنْ الذَّهَبُ الخَالِصْ. وَلَو أنْ أحَدًا أخْرَجَه وَهُوَ فِي جِهةٌ كَذَا مِنْهَا وَعَلَى بُعدُ كَذَا مِنْهَا تَصحُ وَتَشْفَىَ مِنْ مَرَضِهَا أنِينِهَا فَقَالَ لَهُ الرجُلُ وَمَا بَالُ التمسَّاحْ الذِي يَشكُو مِنْ مَرَضِه وَلَمْ يَجِدُ العِلاَجُ وَهُوَ مَوجُود فِي المَكَانُ الفُلانِي فِي النَهرُ الذِي عَبرتُه وَقَال لَهُ العرَّافُ نَعَمْ إنِنِي أَعرِفُ كُلُ مَا تَقُولُه. وَهَذَا التمسَّاحْ لاَ يَشفَى مِنْ مَرَضِهُ إلاَّ إذًا أكَلَ إنْسَانًا قَلِيلُ الذُوقُ، يَعنِي عِلاجه أَنَّهُ يَاكُلْ وَاحِدُ قَلِيلُ ذُوقْ.

وَرَكِبُ الرجُلُ قَاصِدًا حَظَّهُ فِي طَرِيقه وَهُوَ عَائِدًا إلَى بِلاده وَمَشيٌ حَتَّى وَصلَ إلَى المَلِكُ، وَكَانَ المَلِكُ فِي شدةُ شَوقه لرؤيةُ ذَلِكُ الرجُلُ لِيعرِفُ مِنه مَا قَالَهُ العرَّافُ عَنهُ. اسْتَقبَلَه المَلِكُ بِالْحفَاوه وَالترحَاب وَأَعَدَّ لَهُ سُبلُ الرَاحَه كُلهَا. وَسَأَلَهُ المَلِكُ هَلْ ذَهبتُ إلى العرَّافْ قَالَ لَهُ وقابلته وَحَكيت له عَنكَ وَعنْ حَالتكْ فَقَالَ المَلِكُ وَمَاذَا قَالَ لَكَ؟ قَالَ الرجُلُ قَالَ أنكَ لَستَ رَجُلاً بَلْ إمْرأَهْ وَحَكَى له للرجُلُ مَا قَالهُ العرَّاف. فَقَالَتْ لَهُ المَلكَه. «إكْفِي عَلَى الخَبرْ مَاجُور»(٨) أَيْ اكتمْ السرْ هذا ولا يعلَمْ به أحد من شعْبِي ولا يعرف بسر إلاَّ أنَا وأنْتَ فَتزَوّجْنِي وإنْ أرَدتْ أنْ نَقُولْ للشَعبُ أنِنِي تنازلتُ عَنْ المُلكْ مَاشِي أَوْ أَردتْ أنْ يَكُونْ هَذَا سِرٌ بيْنِي وبينكْ مَاشِي أَوْ أَرَدْت أنْ نَأخُذْ مِنْ الأَموَالْ مَا يَكْفِينَا وَنَعُودْ إلَى بَلَدَكْ وأَتنَازَلْ عَنْ عَرشْ المُلكْ مَاشِي.

فَقَالَ لَهَا الرجُلُ أنَا ذَاهِبُ إلَى حَظِي فِي طَرِيقِي كَمَّا قَالَ لِيَّ العرَّافْ فَقَالتْ لَهُ المَلَكَةُ إعْمَلْ مَعْرُوفْ يهدِيكْ يَرْضِيكْ قَالْ لَهَا أبَدًا.

وَسَارُ الرجُلْ فِي طَرِيقه عَائِدًا حَتَى وَصَلَ إلَىَّ ظِلُ النَخْلَهْ فَوَجدهَا تَأنُ(٩) وتحتضر(١٠) فَجَلسَ فِي ظِلهَا وَطَلَبَ مِنهَا التمرُ لِيَأْكُلَ فَأعطَتْ لَهُ مَا طَلَبَ، وَقَالَتْ لَهُ جِئت بِالعلاج مِنْ عِندْ العرَّافْ قَالَ لَهَا نَعَمْ. إنَّ عِلاجَكْ هُوَ أنْ يخرج الكنزُ مِنْ عَلَى بُعدْ قَلِيلْ منك وَوصفُ لَهَا أنَّهُ سَهلُ الخرُوج وأنَّه قَرِيبٌ من سَطحُ الأرضْ فَقَالَتْ لَهُ النَخْلَه وَهَلْ يَعرِفُ هَذَا السِرُ إلاَّ أنتَ، أخْرِجْ هَذَا الكنزُ وَخذْه لنفسك فتمتَّع به فَهوَ مَالُ حَلالٌ لَكَ وَأنَا أَشْفَى مِنْ مَرَضِي.

فَقَالَ لَهَا الرجُلُ لاَ أُرِيدُ ذَلِكُ وَلكنِي أُرِيدُ حَظِي كَمَّا قَالْ لِيَّ العرَّافْ فِي طَرِيقِي أَثْنَاءْ عَودَتِي إلَيَّ بَلَدِي فَقَالَتْ لَهُ النَخْله إعمل مَعروفْ إصنَعْ المَعْرُوفْ وَاستَفِيدُ بِالمَالْ، رَفضٌ تَوسُلهَا كَمَّا رَفَض تَوَسُلُ المَلِكه لَه.

وَمَشَى فِى طَرِيقِهِ حَتَّى وَصَلَ إِلَى شَاطِئ النَهرْ وَهُنَاكَ وَجَدْ التِمْسَاحْ فِى انتظاره فَقَال لَهُ التمسَّاحْ وَصَلَتْ فَقَالَ لَهْ الرَّجُلْ وَصلَتْ فَقَالَ لَهُ التمْسَّاحْ حَمدْ لله بالْسلاَمَه فَقَالَ لَهُ الرَجُلْ الله يسَّلمكْ.

فَقَالَ لَهُ الرجلْ إحملنى إلَى البرْ الثَانى حتَّى أَعُودْ إلى بَلَدى وَزُجتى فَقَالَ اركَّبْ عَلَىَّ ظَهرَى رَكبْ ذَلكْ الرَجُلْ عَلَى ظَهرْ التمْسَّاحْ وَقَالَ لَهُ التمسَّاحْ بَعدْ مَا سبَّح به قليلاً فِى النَهرْ إحكى لىَّ كَيْفَ وَصَلَتْ إلى العرَّافْ وَمَا الذْى لاقيتَه وَكيفَ عُدتْ إلى هُنَّا.

أُخَذَ الرَجُلْ يَحكى لَهُ كُلْ شئْ عَنْ رحْلتَه وأَنَّه تَقَابلْ مَعَ نَخْلَةْ كَذَا ومَريضَه بكذَا وَطَلَبتْ علاَجَها منْ العَرَّافْ وَأَنْ مَلكَا فى بلادْ كَذَا مَريضْ، وَحَكَى لَهُ أَنَّ العرَّافْ قَالَ لَهُ حظكْ فى طريقَّكْ أَثَّنَاءْ عَوِدتكْ فإنْ الملكة علاجُها الزوَّاجْ وَطلَّبْت منى الزَوَّاجْ والنْخلَه علاَجُها إخْراجْ الكنزْ منْ أَسْفَلهَا طَلَبتْ منى أَنْ أَخرجُه وآخُذُه لنَفْس وَهىَّ تُشفىَّ فَقَالَ التمسَّاحْ وأَنتَ تَرفُضْ كُلْ هذَّا، ترفُضْ الزوَاجْ منْ الملكَه وَإخراجْ الكنزْ يَعنى تَرفُضْ فعْل المعْروفْ وَكَتمْ السرْ وأَنْ تَستَفيدْ منْ الحَيَّاه بالزواُجْ منْ الملكه والأمْوَالْ قَالَ لَهُ رَفَضتْ ذلكْ كلَّه فقالَ لَهُ وأَنَا مَاذَا قَالَ لَكْ العَرَّافْ عَنْ علاجى قَالْ أننى حَكيتْ لَهُ حكَايتَكْ وَقُلتْ لَهُ مَا علاَجْ التمسَّاحْ الرَّابطْ[11] فى المكَانْ الفُلانى فَقَالَ لىَّ أَنْ علاجْ هذَّا التمسَّاحْ أَنْ يأكُلْ وَاحداً قَليلْ الذوُقْ، وكَانَا قدْ وَصَلاً إلىَّ نصفْ المَاءْ أىْ مُنتَصفْ النَهرْ. فقَال لَهُ التمْسَّاحْ أَنتَ الرَجُلْ الوَحيدْ الذى تَرْفُضْ الحيَّاه وَ أَنْتَ قَليلْ الذوْق وأَنَا حَظَكْ، والتهمَه التمساحْ وأكلهُ وطلعْ المثَلْ يقُولْ «قَليلْ الذُوقْ أَكَلَهُ التمسَّاحْ».

الهوامش :

(١) مُوسِراً: غنياً.
(٢) عرَّاف: ليعرف النجم والبخت والحظ.
(٣) الرابض: الواطن، الساكن.
(٤) زاده وزواده: طعام السفر (الزاده والزواده).
(٥) طارحه: عليها البلح.
(٦) بلاد تشيله وبلاد تحطه: كنايه عن طول السفر ومشقته.
(٧) سيرُ: عاده.
(٨) اكفى على الخير ماجور: أى اكتمه ولا تظهره.
(٩) تأن: تتوجع.
(١٠) تحتضر: تموت.
(١١) الرابط: الرابض أو الساكن والواطن.

من نصوص الرُّقْيَّة

(محافظة الشرقية)

جمع: إبراهيم سلامة

* اسم المؤدية: مبروكة
محل الإقامة: محافظة الشرقية ـ مركز أبو كبير
ـ عرب الشيخ يوسف ـ الرحمانية.
السن: ٧٠ عاماً
الحالة: متزوجة وأم وجدة.

إيد الله قبل إيدى
رب المشارق ورب المغارب
ولا يغلب الله غالب؛
....
رقيتك (رقيتِك) واسترقيتك (استرقيتِك)
من عين أمك (أمِك) ومن عين أبوك (أبوكِ)
ومن عين كل اللى شافوك
ولا صلوش على النبى؛
....
الأوّله بسم الله
التانيه بسم الله
التالته بسم الله
الرابعه بسم الله
الخامسه بسم الله
الساته بسم الله
السابعه بسم الله
والتامنه الضامنه
تتفرق على قوم خلق الله
أنا بارقيك الله من فوق شافيك (شافيكِ)
ملوك السموات والأراضين تشفع فيك (فيكِ)؛
من عين أمك ومن عين أبوك
ومن عين القوم اللى شافوك
ولا صلوش على النبى
....
يا عين يا عينيه
يا خاينه يا رديه
سايقه عليكِ الكعبه النبويه

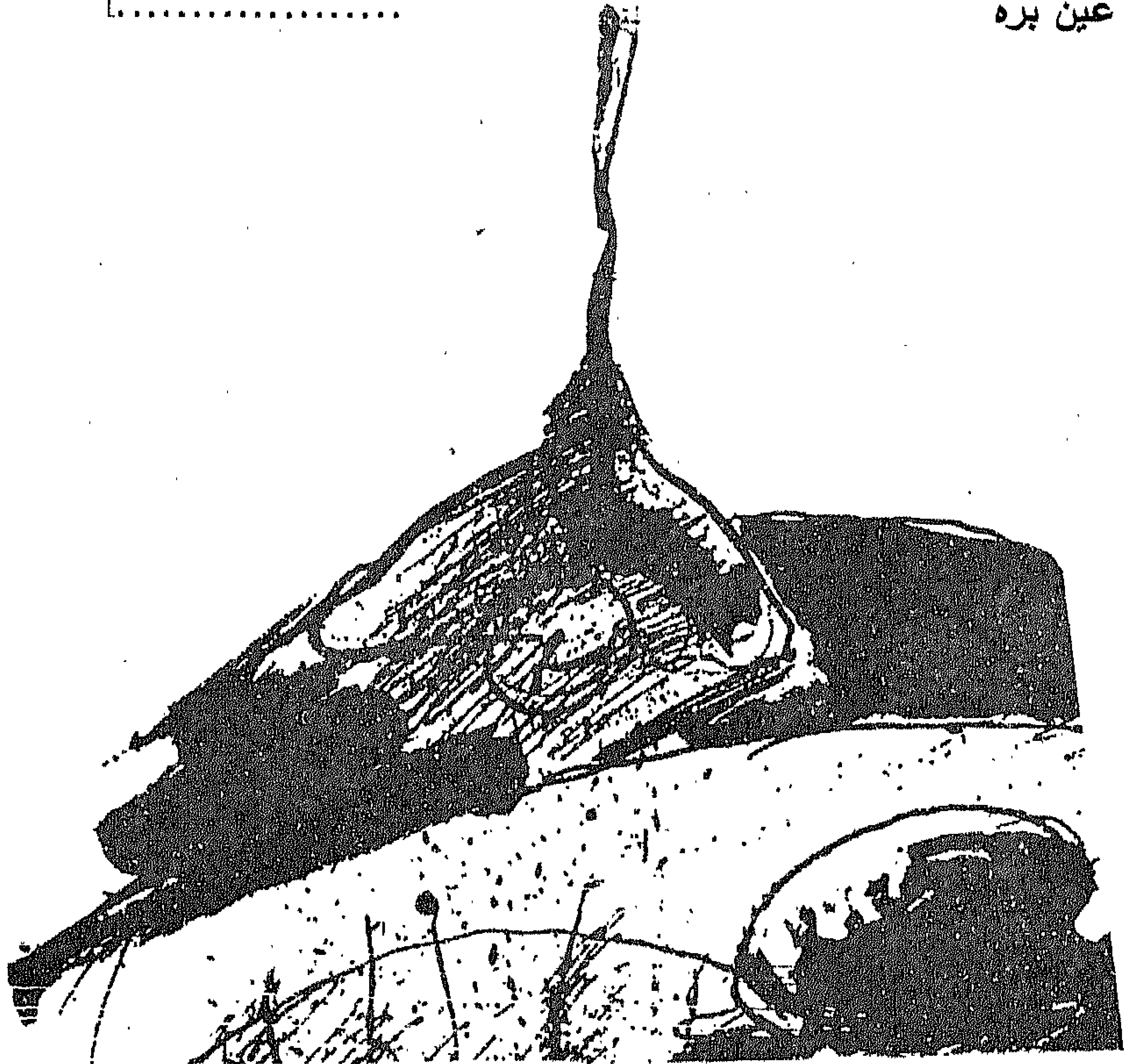
خدى شرك وبلاكِ
وروحى للى اشتهاكِ
الله أكبر عليهم
عنيهم ترتد ليهم
فى كعوب رجليهم
ومن اتطلع لك بالشين
تعمى له عنيه الاتنين
ومن اتطلع لك بالرديه
تعمى وتقصر له المنيه؛
ببركة الله والكعبه النبويه
وشيوخ الله المسميه
ودروب الله الممشيه
وبيوت الله المبنيه
ورجال الله المسميه
وكعبة الله النبويه
ولا غالب إلا الله غالب
....
الملح والصوان فى عين النسوان والرجال
الملح الفاسد
فى عين عدوى العاذل
الملح والدقيق
فى عين العدو الصديق
ازاى احتار
يا ملح يا سلطان
وتساعدنى فى الدار
أطلع من [وتذكر اسم المريض واسم أمه]
ورجع له (لها) راحة البال
ببركة النبى عليه الصلاة والسلام
الله أكبر عليهم
عينيهم فى كعوب رجليهم

أخصى عليهم
عَنَتْ الله وربى عليهم
ومصارين تقيد رجليهم
غشا تغشى عنيهم
....
يا كافى كل كَفيّه
يا عالم بيهم وبيا
وبكل الخلق سويه
اطلْع من [وتذكْر اسم المريض أو المريضة](*)
العين الرديه
كما طلعت صفيه(**)
من فاطنه النبويه
بعزايم الله القوية ودروب الله الممشيه
ورجال الله المسميه
الله أكبر عليهم
عنيهم فى كعوب رجليهم
إن كان من مره
فى عينها شر شره
وإن كان من بنت
فى عينها بَشَتْ
وإن كان من ولد
فى عينه وتد
وإن كان من راجل
عينه حدّ من المناجل
وإن كان من الضيف
عينه حد من السيف

* تذكر المؤدية اسم المريض أو المريضة واسم أمه أو أمها؛ لأنه يوجد اعتقاد بالتسمية باسم الأم لإبعاد الأرواح الشريرة فى العالم الغيبى.
** ذكرت مثالاً على طلوع عين الحسود من المريضة عين صفيه من فاطنه النبويه.

وإن كان من عجوز
فى عينها حربه ببوز
وإن كان من نصارى
يفكها رب البصارى
وإن كان من مسلمين
يفكها رب العالمين
وإن كان من الله
يحمد العبد الله
الله أكبر عليهم
عنيهم فى كعوب رجليهم
إخصى عليهم
عنيهم فى كعوب رجليهم
اطلعى يا عين بره

اطلعى يا عين بره
يا خَرَابَةْ الدور
يا فتاشة القبور
الله أكبر عليهم.
....
الضيف محمد والطبيخ عدس
والمَرَهْ جيده
والراجل نحس
....
بحق من أفرط القمر
وأنزل الشمس
يفك عنك..........
.................]





خمس حكايات شعبية
هندية طريفة

جمعها وترجمها عن الإنجليزية:
أ. ك. راما نوجان
تقديم وترجمة:
رأفت الدويرى

سبق لقارئ مجلة الفنون الشعبية أن تعرف على ترجمة لعدد ١٤ حكاية من كتاب حكايات شعبية من الهند، ولقد حرصت على أن أختار للترجمة مجموعات مختارة من هذه الحكايات يجمع بين كل مجموعة منها موضوع أو محور بعينه، فكانت المجموعة الأولى وعددها ٧ حكايات بعنوان [حكايات حول الحكايات]، والمجموعة الثانية وعددها حكايتان بعنوان [حكايات حول القدر والمقدر]، والمجموعة الثالثة وعددها ٥ حكايات بعنوان [حكايات حول الأحلام]، كما سبق للقارئ أن تعرف على حكاية [الأمير الذى تزوج نصفه الأيسر] وهى حكاية شعبية طريفة، وفى هذا العدد ستتعرف على خمس حكايات طريفة أخرى يمكن تصنيفها تحت عنوان: خمس حكايات شعبية طريفة.

١ ـ مملكة الحمقى:

من ولاية كانادا

كان ياما كان كانت هناك مملكة الحمقى، مليكها ووزيرها كانا أحمقان، فعلى العكس من ملوك ووزراء الممالك الأخرى قرر الأحمقان قلب النهار ليلاً، والليل نهارًا، فرعايا المملكة يستيقظون طوال الليل لفلح الأرض وممارسة المهن والحرف بعد أن يحل ظلام الليل، ومع بزوغ شمس النهار يجب أن ينام الجميع بالأمر الملكى. ومن يخالف هذا الأمر عقوبته الإعدام. وكان شعب مملكة الحمقى ينفذ الأوامر الملكية خوفًا من الموت.

ولقد كان الملك ووزيره سعيدين لنجاح مشروعهما، وفى نهار أحد الأيام وصل غريبان، حكيم هندى وتلميذه (مريده) إلى عاصمة مملكة الحمقى، ولقد وجد الغريبان أنها مدينة جميلة ولكنها هادئة وفارغة تمامًا من البشر، فليس هناك ولا حتى حركة فأر فى شوارع المدينة الجميلة، فالجميع ينام أثناء النهار تنفيذًا للأمر الملكى، حتى الماشية بدورها قد تعلمت كالبشر النوم نهارًا. مما أدهش الغريبين وظلا يتجولان فى المدينة حتى حل الليل فإذا بالمدينة كلها تستيقظ ليمارس البشر حياتهم ونشاطهم وأعمالهم الليلية، وعندما شعر الغريبان بالجوع توجها إلى حوانيت بيع الطعام وقد فتحت أبوابها مع حلول الليل، فإذ بالغريبين

يكتشفان فى دهشة كبيرة أن جميع المواد التموينية سعرها موحد ورخيص، حاجه ببلاش كده!! فمكيال الأرز وعنقود الموز سعرهما موحد ورخيص، حاجه ببلاش كده! مما أسعد الحكيم وتلميذه، فلم يسبق لهما من قبل أن سمعا عن أسعار رخيصة كهذه. فلقد تمكن الغريبان من شراء كل ما يلزمهما من أطعمة بروبية واحدة.

ولكن بعد أن انتهى الحكيم وتلميذه من إعداد وأكل طعامهما، فكر الحكيم وأدرك أنهما فى مملكة للحمقى، وأنه ليس من الخير لهما البقاء للعيش فى مملكة الحمقى هذه. فقال لتلميذه: «لا مكان لنا هنا فلنرحل» ولكن تلميذه لم يكن يريد ترك هذه المملكة حيث كل شيء فيها رخيص وأقصى ما يريده فى الحياة طعام جيد ورخيص.

فقال له الحكيم: «جميع من فى هذه المملكة حمقى، ولن يستمر هذا الحال وهذا الرخص فى الأسعار طويلاً، كما أنه لا يمكنك التنبؤ بما سيحدث لك مستقبلاً فى مملكة الحمقى هذه». ولكن التلميذ أصر على البقاء، وأخيرًا وقد فقد الحكيم الأمل فى إقناع تلميذه بالرحيل، قال له: «افعل ما تشاء أما أنا فراحل» ورحل الحكيم الهندى عن مملكة الحمقى. أما تلميذه فقد بقى ليأكل حتى التخمة كل يوم الموز والسمن والأرز وخبز القمح مما جعله يسمن ويترهل ليصبح وكأنه ثور مقدس يقف على قارعة الطريق.

وفى نهار يوم ساطع الشمس تتسلل لص لبيت تاجر ثرى بعد أن نقب (ثقب) أحد جدران البيت ليتسلل لداخل البيت، وبينما اللص يحاول الخروج من البيت محملاً بمسروقاته انهار حائط البيت القديم فوق اللص فقتله فى الحال.

هرع شقيق اللص القتيل إلى ملك مملكة الحمقى ليشكو قائلاً: «يا صاحب الجلالة، بينما يقوم شقيقى بممارسة مهنته القديمة انهار حائط البيت القديم فوقه وقتله فى الحال، يا مولاى إن صاحب البيت القديم تاجر ثرى وهو المذنب فى قتل شقيقى، إذ كان من الواجب أن يبنى حائطًا قويًا ومتينًا لكيلا يسقط فوق أخي ويقتله، يا مولاى يجب أن يعاقب التاجر المجرم وأن يدفع تعويضًا لأسرة شقيقى القتيل ضحية هذا الظلم، وعدم العدل».

فقال له الملك مطمئنًا: «لا تشغل بالك، سنقيم العدل».

وفى الحال أمر الملك بإحضار التاجر الثرى صاحب البيت القديم.

وعندما حضر التاجر بين يدى الملك سأله الملك:

- اسمك

فرد التاجر: اسمى فلان ابن فلان.

فسأله الملك: يا فلان ابن فلان، هل كنت داخل بيتك القديم عندما سطا اللص القتيل عليه؟!

فرد التاجر: أجل يا مولاى ولقد نقب اللص جدار بيتى وكان الجدار ضعيفًا.

فقال الملك: إذن المتهم يعترف بأنه مذنب فبحائط بيتك القديم يا فلان ابن فلان قد قتلت شقيق هذا الرجل، إذن فأنت قد قتلت رجلاً بريئًا، ونحن يجب أن نعاقبك.

فقال التاجر الذى لا حول له ولا قوة: يا مولاى أنا لم أبن هذه الحائط المجرمة. إنها غلطة الرجل، غلطة البناء، الذى بنى الحائط المجرم، إنه لم يبنِ الحائط كما يجب، فلتعاقبه يا مولاى.

فسأله الملك: ومن يكون هذا المجرم؟!

فقال التاجر: يا صاحب الجلالة، البنّاء الذى بنى البيت لأبى لقد أصبح البنّاء الآن شيخًا عجوزًا، إنه يعيش قريبًا من هنا يا مولاى.

فأرسل الملك رسله ليحضروا البنّاء الذى بنى الحائط المجرم فأحضروه مقيدًا من قدميه ويديه فسأله الملك:

يا شيخ، أنت الذى بنيت البيت لوالد هذا التاجر؟!

فرد البنّاء: أجل يا مولاى أنا الذى بنيت هذا البيت.

فنهره الملك قائلاً: وأى جدران تلك التى قد بنيتها لتسقط على رجل مسكين برئ فتقتله فى

الحـال، أنت قـتلت هذا البـرئ ويجب أن نعـاقـبك بعقوبة الإعدام.

وقبل أن يأمر الملك بتنفيذ عقوبة الإعدام دافع البنّاء المسكين عن نفسه قائلاً: يا صاحب الجلالة، يا مولاى من فضلك قبل أن تأمر جلالتكم بتنفيذ إعدامى، أود أن أقول أن اعترف بأننى قد بنيت الحائط التى قتلت اللص البرئ وأعترف بأننى لم أبنها بالجودة والدقة الواجبة؛ ولكن ذلك لأن عقلى أثناء بناء الحائط المجرم لم يكن فى رأسى.

ثم يستطرد البناء قائلاً: مازلت أذكر أنه كانت هناك فتاة ليل تتحرك أمامى ذهابًا وإيابًا فى الشارع بينما كنت أبنى الجدار المجرم طوال اليوم، ظلت تتحرك أمامى ذهابًا وإيابًا وحول عرقوبيها كانت تضع خلاخيل تلمع وترن مما شتت عقلى من رأسى فلم أجيد بناء جدار قوى ومتين، يا مولاى يجب أن تأمر بإحضار فتاة الليل تلك، وأنا أعرف أين تعيش الآن.

فقال الملك بعد تفكير: أنت محق أيها البناء، القضية تزداد عمقًا، يجب أن نتعمق فى فحص هذه القضية العميقة، ليس من السهل الحكم فى القضايا العميقة.

ثم يأمر حراس المحكمة: فلتحضروا فتاة الليل هذه حيثما تعيش، وتحضر فتاة الليل وقد أصبحت عجوزًا شمطاء، تحضر إلى المحكمة بين يدى الملك وأطرافها (وربما أردافها) ترتعش خوفًا فسألها الملك:

منذ سنوات بعيدة وفى أحد الأيام ظللتى طوال اليوم تقطعين الشارع ذهابًا وإيابًا أمام هذا البناء المسكين بينما كان يبنى جدارًا أتعرفينه؟

فأجابت العجوز الشمطاء: أجل يا مولاى مازلت أذكر هذا البناء جيدًا ووقتها كنت أراه جيدًا.

فقال الملك ساخرًا: ولهذا كنتى تتعمدين التسكع أمامه ذهابًا وإيابًا وحول عرقوبيك خلاخيل تبرق وترن ووقتها كنتى فتاة ليل شابة، كنتى تودين إثارة البناء المسكين وإغرائه، وبالفعل تشتت عقله فبنى جدارًا غير متين ليسقط على اللص البرئ ويقتله فى الحال، وهذا يعنى أنك قد قتلتى رجلاً بريئًا وعليه يجب عقابك.

فكرت العجوز الشمطاء قليلاً ثم قالت: مولاى، من فضلك يا صاحب الجلالة، لحظة، لقد تذكرت الآن لماذا كنت أقطع الشارع ذهابًا وإيابًا أمام البناء المسكين طوال اليوم.

ثم واصلت حديثها: يومها كنت قد أعطيت الصائغ بعض المشغولات الذهبية ليرصعها لى بفصوص الألماظ، لقد كان هذا الصائغ كسولاً ووضيعًا، فلقد ظل يماطلنى فى موعد استلام مشغولاتى الذهبية المرصعة بفصوص الألماظ متعللاً بأعذار كثيرة، فكان يعدنى بأنه سيسلمنى مشغولاتى الذهبية فى الحال ثم بعد قليل، ثم، وثم وهكذا طوال اليوم، اثنى عشر مرة ظللت أتردد عليه فى منزله ليسلمنى مشغولاتى الذهبية، وأثناء ذلك كنت أمر على هذا البناء المسكين بينما كان يبنى الجدار التى قتلت اللص البرئ، وهكذا يتضح يا مولاى، الغلطة ليست غلطتى ولكن غلطة الصائغ.

فكر الملك ثم قال محدثًا نفسه: يا لها من فتاة ليل مسكينة، إنها على حق تمامًا فيما قالته. الغلطة غلطة الصائغ، أخيرًا قد أمسكنا بالمذنب الحقيقى.

ثم صاح الملك: احضروا الصائغ المذنب حيثما يختبئ، فى الحال!

وبحثت شرطة المحكمة عن الصائغ الذى وجدوه مختبئًا فى ركن من أركان دكانه (صاغته)، وعندما سمع الصائغ الاتهام الموجه ضده كان بدوره له حكاية يحكيها للملك دفاعًا عن نفسه.

فقال الصائغ: يا مولاى، أنا صائغ فقير وأعترف أمام جلالتكم بأننى جعلت فتاة الليل هذه أن تتردد على دكانى مرات عديدة، وفى كل مرة كنت أتعلل لها بعذر جديد؛ لأننى يا مولاى لن أقوم بعمل ما طلبته منى هذه الفتاة قبل أن انتهى أولاً مما طلبه منى التاجر الثرى؛ لقرب عرس فى أسرته وكان يستحيل أن أؤجل ما طلبه منى التاجر الثرى، ومولاى أعلم بمدى قلة صبر هؤلاء التجار الأثرياء.

فسأله الملك: ومن هذا التاجر الثرى الذى جعلك لا تنتهى من مشغولات فتاة الليل المسكينة، مما جعلها تتردد ذهابًا وإيابًا طوال اليوم مارة أمام هذا البناء المسكين، مما جعل فكره مشتت فلم يجيد بناء الجدار الذى سقط على اللص البرئ فقتله فى الحال؟! هل يمكنك أيها الصائغ أن تذكر لنا اسم هذا التاجر الثرى؟! فذكر الصائغ اسم التاجر الثرى ولم يكن سوى صاحب البيت الذى سقط جداره وقتل اللص البرئ!

فكر الملك محدثًا نفسه:

ها هى دائرة أو عجلة العدالة تدور ثم تدور وأخيرًا تعود إلى التاجر الثرى.

وعندما ساقت شرطة المحكمة التاجر الثرى ثانية إلى المحكمة وبعنف واضح، صاح التاجر البرئ باكيًا:

يا صاحب الجلالة، لقد كان أبى لا أنا من طلب المشغولات الذهبية من الصائغ، وأبى قد مات، وأنا برئ يا مولاى، تشاور الملك هامسًا مع وزيره ثم أصدر حكمه النهائى قائلاً للتاجر الباكى:

حقًا أيها التاجر أبوك هو القاتل الحقيقى للص البرئ ولكنه للأسف قد مات، ولابد من عقاب شخص ما بدلاً منه، وبما أنك ولده ووريثه، فلقد ورثت عن والدك القاتل كل شىء: ورثت ثرائه وجرائمه أيضًا، بمجرد أن وقع بصرى عليك أول مرة كنت أعلم أنك أساس هذه الجريمة الفظيعة ولهذا يجب أن تعدم.

ثم أمر الملك بإعداد آلة إعدام جديدة استعدادًا لتنفيذ إعدام التاجر الثرى المدان.

وبينما جلادو مملكة الحمقى يشحذون السلاح المعدنى لآلة الإعدام الجديدة ليصبح صالحًا لاختراق عنق المحكوم عليه بالإعدام، كان وزير المملكة يفكر فى مدى نحافة وخفة جسد التاجر الثرى عند تعليقه على عمود آله الإعدام الجديدة مما قد يجعل الإعدام غير مكتمل تمامًا.

وأسر الوزير إلى الملك بمخاوفه من نحافة وخفة جسد التاجر الثرى، فأثار عقل جلالته بالحيرة فقال لوزيره:

وما العمل؟ دبرنى يا وزير مملكتى!..

وقبل أن ينتظر الملك إجابة وزيره داهمه خاطر مفاجئ، لابد من تدبير رجل سمين سِمنة تناسب وتليق بآلة الإعدام الجديدة.

وفى الحال انطلق خدام الملك إلى المدينة بحثًا عن أى رجل سمين سمنة تناسب وتليق بآلة الإعدام الجديدة.

وأخيرًا وقعت عيونهم على تلميذ الحكيم الهندى الذى ظل لشهور طويلة مضت يسمن نفسه بالتهام الموز والأرز وخبز القمح والسمن (المسلى) الجاموسى حتى أصبح سمينًا ومترهلاً. وقبض خدم الملك على التلميذ السمين، فصاح بهم التلميذ:

«ماذا أذنبت؟! أنا برئ! أنا براهمى هندى و..»

فقال له الخدم: لعلك على حق فيما تقول ولكن الفرمان الملكى يأمرنا بأن نجد أى رجل سمين سمنة كافية، تناسب وتليق بآلة الإعدام الجديدة.

ثم حمل الخدم التلميذ السمين إلى حيث تقام آلة الإعدام الجديدة، وبينما ينتظر الموت تذكر التلميذ البراهمى معلمه الحكيم الهندى وتذكر كلماته التى سبق أن حذره بها:

«هذه مدينة للحمقى ولا يمكنك التنبؤ بما سيفعلونه مستقبلاً».

هنا بدأ التلميذ الطفس والنهم يصلى فى قلبه متضرعًا أن يسمعه معلمه وحكيمه الهندى حيثما وجد، كان للحكيم الهندى قدرات سحرية تجعله يرى رؤى وعن بعد، كما أنه كان قادرًا على رؤية المستقبل بمثل قدرته على رؤية الحاضر والماضى.

وانتقل الحكيم الهندى وفى الحال إلى حيث تلميذه الذى قد أوقع نفسه فى هذا الموقف الصعب بسبب نهمه للطعام.

وبمجرد ظهور الحكيم الهندى حيث كان يوجد تلميذه، عنقه بشده ثم مال على أذنه هامسًا له بأمر ما.

ثم ذهب الحكيم الهندى إلى حيث الملك مخاطبًا إياه:

يا أحكم الملوك الحكماء، من أعظم من الآخر المعلم الحكيم أم تلميذه؟!

فقال الملك: لا شك أن المعلم الحكيم أعظم من تلميذه، ولكن لماذا تسأل؟!

فقال المعلم الحكيم للملك: إذن اعدمنى أنا أولاً ثم اعدم تلميذى من بعدى.

عندما سمع التلميذ كلام معلمه الحكيم فهم ما يجب أن يفعله ويقوله حسب الخطة التى همس له بها معلمه الحكيم الهندى، فانطلق يصيح فى إصرار:

لا يا مولاى، اعدمونى أنا أولاً لقد احضرتمونى أنا هنا لإعدامى أنا، اعدمونى أنا لا هو؟

واشتبك المعلم الحكيم وتلميذه فى عراك متصاعد حول من يجب أن يعدم قبل الآخر، سلوك غريب أثار دهشة الملك وحيرته، فسأل المعلم الحكيم:

لماذا تريد أن تموت؟ لقد اخترنا هذا السمين لأننا نحتاج لأى رجل سمين سمنة تناسب وتليق بآلة الإعدام الجديدة، فرد المعلم الحكيم باقتضاب:

لا تسألنى هذه الأسئلة وعجل بإعدامى أنا أولاً، فتساءل الملك:

لماذا؟! لابد وأن هناك سر وراء إصرارك على الموت وأنت كحكيم يجب أن تجعلنى أفهم حقيقة الأمر، فقال له المعلم الحكيم:

إذا اطلعتك على السر هل تعدنى بأنك ستعدمنى أولاً وفى الحال؟!

فأعطاه الملك كلمة شرف ملكى. هنا انتحى المعلم الحكيم بالملك جانبًا بعيدًا عن آذان بلاطه وقال له هامسًا:

هل تعلم لماذا نتشوق أنا وتلميذى إلى الموت إعدامًا وفى الحال؟!.

ثم استطرد المعلم الحكيم هامسًا للملك:

لقد تجولت أنا وتلميذى هذا جميع أركان العالم ولم نقابل ملكًا مثلك ولا مملكة كمملكتك، فآلة الإعدام هذه آلة إله العدالة السماوية، إنها آلة إعدام جديدة لم يسبق أن أعدم بها مجرم من قبل؛ ولهذا أول من سيعدم بها لن يموت بل سيولد ولادة جديدة كملك لمملكتك هذه، والثانى الذى سيعدم بهذه الآلة سيكون وزيرًا لمملكتك هذه.

ثم واصل المعلم الحكيم حديثه إلى الملك:

أنا وتلميذى هذا قد سئمنا حياة الفقر والزهد ومن الممتع لنا أن نولد ولادة جديدة كملك ووزيره لمملكتك هذه، ثم يختم المعلم الحكيم حديثه للملك:

والآن فلتلتزم بوعدك وتفى بكلمة الشرف ولتأمر بإعدامنا فى الحال، ولتتذكر أنا أعدم أولاً.

هنا غرق الملك فى التفكير، إنه لا يريد أن يفقد مملكته ليمتلكها آخر فى دورة حياة تالية، إن الأمر يحتاج لوقت كاف للتفكير وللتدبير؛ ولهذا أمر الملك بتأجيل الإعدام لليوم التالى.

ثم تحدث الملك مع وزيره سرًا قائلاً:

لا يصح أن نتنازل عن مملكتنا لغيرنا فى حياة قادمة، فلنتقدم نحن الاثنان لنعدم فنولد ولادة جديدة كملك ووزير، يجب أن نأخذ كلام الحكيم الهندى بجدية، فالحكماء المقدسون لا يكذبون، وافق الوزير الملك على هذا التدبير الخفى فأمر الجلادين العاملين على آلة الإعدام الجديدة أن يرسلا المجرمين، الحكيم وتلميذه إلى السجن ليقضيا الليل به ثم أكد عليهما: عندما يحضر لكما أول رجل يعدماه فى الحال ثم تعدمان الرجل الثانى، هذه أوامر فلا تخطئا فى تنفيذها.

وأثناء تسلل الملك ووزيره إلى السجن وأطلقا سراح المعلم الحكيم وتلميذه، ثم تنكرا بملابسهما.

وبالاتفاق مع خدمهما الأوفياء سيق الملك والوزير متنكرين بملابس الحكيم وتلميذه إلى حيث

آلة الإعدام الجديدة، فأعدمهما الجلادان الواحد بعد الآخر.

وفى الصباح عندما أنزلت الجثتان عن عمود آلة الإعدام لتلقيا للغربان والطيور الجارحة، أصيب شعب المملكة بالفزع، فلقد كانت الجثتان جثتى الملك ووزيره لا جثتى الحكيم وتلميذه، المدينة كلها أصيبت بالاختلاط العقلى والارتباك.

وقضى رعايا المملكة طوال الليل فى جنازة الملك ووزيره، كما أنهم تناقشوا فى مستقبل مملكتهم، وفجأة تذكر بعضهم الحكيم وتلميذه، وبعد بحث عنهما لحقوا بهما وهما يستعدان للرحيل سرًا من المدينة.

فقال أحدهم للحكيم وتلميذه:

نحن شعب المملكة نريدكما ملكًا ووزيرًا لمملكتنا، وأكد آخرون ذلك وطلبوا منهما أن يقبلا عرضهم. لم يحتاج الأمر لإلحاح كثير على التلميذ لكى يقبل أن يكون وزيرًا للمملكة، ولكن إقناع المعلم الحكيم ليقبل أن يكون ملكًا قد احتاج مناقشات ومحاولات وإلحاحات كثيرة، وأخيرًا وافق المعلم الحكيم أن يكون هو وتلميذه ملكًا ووزيرًا لمملكة الملك والوزير السابقين الأحمقين بشرط أن يقبل شعب المملكة تغيير جميع قوانين مملكة الحمقى، فبدءًا من اليوم سيعود الليل ليلاً والنهار نهارًا، وبدءًا من اليوم لن يمكنكم شراء أى شىء بحاجة ببلاش كده!

وهكذا أصبحت المملكة كأى مملكة أخرى.

٢ ـ الحكيم الهندى والرجل المغفل:

حكاية من ولاية تيليوجو

كان يا ما كان، كان هناك حكيم هندى شديد الثراء وكان له. مئات المريدين منتشرين فى البلاد، وكان يعيش كسيد وفى انتقاله من مدينة إلى أخرى كان يسافر محمولاً على أكتاف عبيده داخل محفته وذلك لزيارة أتباعه ومريديه فى كافة البلاد ،ويتلقى منهم الهدايا والهبات، وكان الحكيم الهندى الثرى يستغرق اثنى عشر عامًا لكى يكمل زيارة وحيدة لكافة أتباعه ومريديه.

وفى إحدى جولاته وخارج إحدى المدن استوقفه على الطريق رجل كان يبدو ويتصرف كمغفل، وقف على الطريق ولم يسمح بمرور المحفة إلا إذا تكلم معه الحكيم الهندى، كان الحكيم الهندى نافذ الصبر ولكنه وافق أن يتكلم مع هذا المغفل لدقيقة واحدة فقط فسأله ليعرف حقيقته:

ماذا تريد؟

فرد الرجل المغفل: أنا أريد الصعود إلى السماء، فالناس يقولون عنك إنك حكيم هندى وتعرف الطريق للصعود للسماء.

فضحك الحكيم الهندى وقال للرجل المغفل:

أنت تريد الصعود إلى السماء، هذا أمر سهل، فقط قف هناك وارفع ذراعيك للسماء، وهكذا تصعد للسماء.

فسأل الرجل المغفل باستنكار: هذا كل شىء؟!

وقبل أن يعاود المغفل سؤاله كان الحكيم الهندى قد أمر حملة محفته بالسير به، حتى اختفى، وتمر السنوات، وبعد اثنى عشر عامًا مر الحكيم الهندى الثرى فى محفته بنفس الطريق وعندما وصل خارج حدود المدينة، وقع بصر الحكيم الهندى على رجل يقف وبصره معلق بالسماء وذراعاه معلقان تجاه السماء، وشعر رأسه وذقنه قد أصبح رماديًا وطالت أظافر يديه واتسخت تمامًا وملابسه قد تهرأت ويبدو أنه لم يعد يعى ما حوله، عيناه مسمرتان تجاه السماء وعندما اقترب الحكيم الهندى بمحفته من الرجل، رأى شيئًا غريبًا يحدث، لقد رأى الرجل المغفل ببطء يرتفع صاعدًا إلى السماء، فى الحال لمع فى ذهن الحكيم الهندى ما يجب أن يفعله، فهبط من داخل محفته وتعلق بكلتى يديه بقدمى الرجل المغفل ليصعد معه إلى السماء، فقد أدرك الحكيم الهندى الثرى أنها الطريقة الوحيدة للصعود إلى السماء.

٣ ـ بيضة الحمامة المسروقة:

حكاية مسلسلة من ولاية مالايالام

ذات يوم من الأيام باضت حمامة بيضتها فى عشها الذى بنته فى تجويف بجذع شجرة كبيرة كانت أمام بيت الحداد.

وعندما طارت الحمامة بحثًا عن الطعام تسللت يد زوجة الحداد داخل عش الحمامة لتسرق بيضتها.

وعندما عادت الحمامة إلى عشها ولم تجد بيضتها، أدركت أنه لابد وأن زوجة الحداد قد سرقتها.

ذهبت الحمامة إلى زوجة الحداد وتضرعت إليها قائلة:

من فضلك يا زوجة الحداد ردى لى بيضتى! فتظاهرت زوجة الحداد بأنها لا تعرف شيئًا عن بيضتها ونهرت الحمامة قائلة:

أية بيضة تتحدثين عنها؟!

أنا لم أر بيضًا، فانكسر قلب الحمامة حزنًا وطارت بحثًا عمن يساعدها لاسترداد بيضتها.

وفى الطريق قابلت خنزيرًا فسألها الخنزير: لماذا تبكين أيتها الحمامة الصغيرة؟!

فقالت الحمامة: يا خنزير هل يمكنك أن تساعدنى؟! هل من الممكن أن تقتلع جذور البطاطا التى زرعتها زوجة الحداد التى سرقت بيضتى؟!

فغمغم الخنزير: لا، ليس أنا وترك الحمامة مواصلاً طريقه، ثم قابلت الحمامة صيادًا فسألها: ما سبب دموعك أيتها الحمامة الصغيرة.

فقالت الحمامة: هل يمكنك أن تطلق سهمك فى قلب الخنزير الذى رفض أن يقتلع جذور بطاطة زوجة الحداد التى سرقت بيضتى؟.

فقال لها الصياد: ولماذا أفعل ذلك؟ لا، دعينى بعيدًا عن هذا الأمر، وتركها مواصلاً طريقه.

فانفجرت الحمامة فى البكاء أكثر وطارت حتى قابلت فأرًا، فسألها نفس السؤال عن دموعها.

فقالت الحمامة للفأر: هل يمكنك أن تقرض بأسنانك وتقطع وتر سهم الصياد الذى رفض أن يسدد سهمه لقلب الخنزير الذى رفض أن يقتلع جذور بطاطة زوجة الحداد التى سرقت بيضتى؟!

فقال لها الفأر: لا، ليس أنا، ثم ترك الفأر الحمامة مواصلاً طريقه.

ثم قابلت الحمامة قطة فسألتها نفس السؤال: ماذا حدث لك أيها الطائر الصغير؟!

فقالت الحمامة للقطة: هل يمكنك أن تصطادى الفأر الذى رفض أن يقرض ويقطع وتر سهم الصياد الذى رفض أن يسدد سهمه لقلب الخنزير الذى رفض أن يقتلع جذور بطاطة زوجة الحداد التى سرقت بيضتى؟!

القطة بدورها تود أن تكون فى حالها بعيدًا عن المشاكل. ثم تركت القطة الحمامة مواصلة طريقها.

ناحت الحمامة الوحيدة حزنًا وغضبًا، جذب نواح الحمامة سمع وانتباه كلب كان يمر على الطريق، فسأل الكلب الحمامة عما يحزنها ويغضبها!

فقالت الحمامة للكلب: هل يمكنك أن تعض القطة التى رفضت أن تصطاد الفأر الذى رفض أن يقرض ويقطع وتر سهم الصياد الذى رفض أن يسدد سهمه إلى قلب الخنزير الذى رفض أن يقطع جذور بطاطة زوجة الحداد التى سرقت بيضتى؟!

فقال لها الكلب: لا، ليس أنا وتركها الكلب مواصلاً طريقه.

ارتفع نواح الحمامة أكثر فأكثر، فسمعها رجل عجوز بذقن بيضاء وطويلة كان يمر، فتوقف وسأل الحمامة عما جرى لها.

فقالت الحمامة للرجل العجوز: يا جدو، هل يمكنك أن تضرب الكلب الذى رفض أن يعض القطة التى رفضت أن تصطاد الفأر الذى رفض أن يقرض ويقطع وتر سهم الصياد الذى رفض أن يسدد سهمه لقلب الخنزير الذى رفض أن يقتلع جذور بطاطة زوجة الحداد التى سرقت بيضتى؟!

فهز الرجل العجوز رأسه رافضًا أن يقوم بما طلبته منه الحمامة، ثم ترك الصياد الحمامة مواصلاً طريقه!

ثم ذهبت الحمامة إلى النار وطلبت منها أن تحرق ذقن الرجل العجوز الذى رفض أن يضرب الكلب الذى رفض أن يعض القطة التى رفضت أن تصطاد الفأر الذى رفض أن يقرض ويقطع وتر سهم الصياد الذى رفض أن يسدد سهمه لقلب الخنزير الذى رفض أن يقتلع جذور بطاطة زوجة الحداد التى سرقت بيضتى؟! رفضت النار فعل ما طلبته منها الحمامة.

ثم ذهبت الحمامة إلى مياه البحيرة وطلبت منها أن تطفئ النار التى رفضت أن تحرق ذقن الرجل العجوز الذى رفض أن يضرب الكلب الذى رفض أن يعض القطة التى رفضت أن تصطاد الفأر الذى رفض أن يقرض ويقطع وتر سهم الصياد الذى رفض أن يسدد سهمه إلى قلب الخنزير الذى رفض أن يقتلع جذور بطاطة زوجة الحداد التى سرقت بيضتى؟! والمياه بدورها رفضت القيام بما طلبته منها الحمامة.

ولم يمض وقت طويل حتى قابلت الحمامة فيلاً، فطلبت منه الحمامة أن يحرك مياه البحيرة وينثر رذاذها ليطفئ النار التى رفضت أن تحرق ذقن الرجل العجوز الذى رفض أن يضرب الكلب الذى رفض أن يعض القطة التى رفضت أن تصطاد الفأر الذى رفض أن يقرض ويقطع وتر سهم الصياد الذى رفض أن يسدد سهمه إلى قلب الخنزير الذى رفض أن يقتلع جذور بطاطة زوجة الحداد التى سرقت بيضتها، ورفض الفيل القيام بما طلبته منه الحمامة، وتركها مواصلاً طريقه.

والتفتت الحمامة حولها فرأت نملة سوداء، فسألتها نفس السؤال: ماذا يكدرها؟ فقالت الحمامة للنملة السوداء:

أيتها النملة، أعلم أنك ستساعديننى، فهل يمكنك أن تلتصقين ببطن الفيل وتلسعينه لسعات حادة؛ لأنه رفض أن يحرك مياه البحيرة ليطفئ النار التى رفضت أن تحرق ذقن الرجل العجوز الذى رفض ضرب الكلب الذى رفض أن يعض القطة التى رفضت أن تصطاد الفأر الذى رفض أن يقرض ويقطع وتر سهم الصياد الذى رفض أن يسدد سهمه إلى قلب الخنزير الذى رفض أن يقتلع جذور بطاطة زوجة الحداد التى سرقت بيضتى؟!

رحبت النملة السوداء بالمهمة قائلة: ولم لا أفعل؟! هأنا أفعل ما تطلبين، وفى الحال التصقت النملة ببطن الفيل وبدأت تلسعه لسعات حادة فى المواضع الناعمة والحساسة مما جعل الفيل عصبيًا فاندفع ليغوص فى مياه البحيرة فتحركت المياه وطرطش رذاذها على النار، فثار غضبها وامتد لهيبها لتحرق ذقن الرجل العجوز، فمد عصاه فى عصبية فاصطدمت بالكلب الذى أصيب بسعار من الألم، ولكى يفرغ سعاره جرى خلف القطة ليعضها، فثارت القطة ولتفرغ عصبيتها جرت خلف الفأر لتصطاده، فهرب الفأر ليقرض ويقطع وتر سهم الصياد الذى اغتاظ وركب لسهمه وترًا جديدًا وأطلقه فى اتجاه الخنزير الذى هرب هائجًا ليقتلع جذور بطاطة زوجة الحداد.

هنا أدركت زوجة الحداد ما يجب أن تفعله لتصلح غلطتها فأخذت بيضة الحمامة وبعناية شديدة أعادتها إلى عشها فى تجويف الشجرة الكبيرة.

وهكذا استردت الحمامة بيضتها المسروقة!!

٤ ـ سباق الأكاذيب:

من ولاية هندى Hindi

فى إحدى القرى كان يعيش بانياى Bania [نسبة إلى البانياس Banias إحدى الطبقات الاجتماعية فى الهند] وكان يمتلك دكانًا للبقالة لبيع الأرز والملح والزيت وما إلى ذلك.

وفى أحد الأيام كان البانياى فى طريقه إلى مدينة مجاوره فقابل فلاح جاتى [نسبه إلى الجات Jat طبقة اجتماعية فى الهند] كان بدوره فى طريقه إلى نفس المدينة المجاورة؛ ليدفع إلى المهاجان

mahagan صاحب مكتب رهونات، القسط الشهرى عن قرض كان قد اقترضه الجد الأكبر للفلاح الجاتى ليدفع تكاليف جنازة جده الأكبر.

وخلال نصف قرن تضخم القرض وكان قدره مئة روبية ليصبح ألف روبية بفعل الفائدة المركبة.

وبينما كان الفلاح المسكين شارد الذهن ومهموماً يسأل نفسه كيف يمكنه فك رهان أرض الجدود من مخالب هذا المرابى، سمع البقال البانيانى يقول له:

أهلاً يا تشاود هودى، طبعـًا أنت فى طريقك لتدفع القسط الشهرى من قرض جدك الأكبر، ألا يمكنك عمل أى شىء لتفك رهن أرضك؟!

فقال الفلاح الجاتى المسكين: آه يا شاهجى إنها قصة محزنة كما تعرف، لقد اقترض جدى الأكبر مئة روبية، فكيف يمكن لقراريطى القليلة من الأرض المرهونة أن تسدد هذا القرض المتضخم باستمرار؟!

فقال له البانياى: لا تشغل بالك كثيراً بهذا الأمر «فالمكتوب على الجبين لازم تشوفه العين» ولهذا دعنا نسلى أنفسنا بقص القصص مما يجعل رحلتنا معاً أكثر بهجة، ما رأيك؟!

فرد عليه الفلاح الجاتى: يا لها من فكرة عظيمة ياشاهجى، فلا جدوى من البكاء والنواح على ما هو مكتوب على جبيننا!، فلنبدأ بقص القصص لقتل الوقت، بشرط أنه مهما كانت القصة التى سيقصها كل منا غير حقيقية أو غير معقولة فلا يجب لأى منا أن يتهم قصة الآخر بأنها كاذبة، وإذا حدث واتهم أحدنا قصة الثانى بالكذب، فيجب أن يدفع للآخر ألف روبية.

فقال البقال البانياى: اتفقنا، فلنبدأ قص القصص بينما نواصل طريقنا إلى المدينة.

ثم بدأ البقال البانياى يقص قصته التالية: كما تعرف يا تشاودهودى كان جدى الأكبر الرجل الأعظم بين رجال البايناس طبقتنا الاجتماعية، وكان فاحش الثراء.

فعقب الفلاح الجاتى: أعرف ياشاهجى أن ما تقصه حقيقة. فاستطرد البقال البانياى فى قصته:

فسلفى العظيم هذا أبحر يوماً بأربعين باخرة من بواخره المحملة بالبضائع، أبحر إلى الصين، وفى الصين تاجر جدى الأكبر فى الجواهر النادرة والغالية الثمن.

فقال الفلاح الجاتى: قصتك يا شاهجى حقيقية، حقيقية حقًا فاستطرد البقال البانياى فى قصته: وظل جدى الأكبر فى الصين أطول زمن ممكن ليكون ثروة هائلة، وعندما عاد من الصين إلى الوطن، استجلب معه الكثير من الأشياء العجيبة، ومن بين هذه العجائب كان هناك تمثال من الذهب يتكلم، ولقد كان مصنوعـًا بمهارة خادعة ومحيرة تجعل التمثال يجيب على أى سؤال يوجه له.

فصاح الفلاح الجاتى: يا لها من قصة حقيقية يا شاهجى، حقيقية حقًا!

واستأنف البقال البانياى قصته: وعندما عاد جدى الأكبر بالتمثال العجيب، تقاطر عليه الكثير من الناس ليسألوا التمثال العجيب ويتعرفوا من إجاباته على حظوظهم، قسمتهم ونصيبهم مستقبلاً، وكانوا يتركون التمثال وقد سيطر عليهم الارتياح والهدوء التامان بفضل إجابات التمثال المتكلم عن أسئلتهم.

وفى أحد الأيام حضر جد جدك الأكبر يا تشاودهارى ليسأل التمثال العجيب ثلاثة أسئلة، جد جدك الأكبر كان سؤاله الأول: ما هى الطبقة الأكثر حكمة بين الطبقات الاجتماعية فى الهند؟!

فأجاب التمثال المتكلم قائلاً: طبقة البايناس هى الأكثر حكمة بين كافة الطبقات.

ثم سأل جد جدك الأكبر سؤاله الثانى: وما هى الطبقة الأكثر غباء وحماقة بين الطبقات الاجتماعية فى الهند؟!

فأجابه التمثال المتكلم قائلاً: طبقة الجات هى الطبقة الأكثر غباء وحماقة من كافة الطبقات.

ثم سأله جد جدك الأكبر سؤاله الثالث: ومن بين جميع أحفادى من سيكون الأكثر غباء وحماقة؟!

فأجابه التمثال قائلاً: حفيدك تشاودهارى لهارى سينج سيكون الأغبى والأحمق من بين جميع أحفادك [وهو نفس اسم الفلاح الجاتى الذى استمع لقصة البقال البايناى] وبالرغم من الإهانة التى أصابت قلب الفلاح الجاتى إلا أنه صاح: يا لها من قصة حقيقية يا شاهجى، حقيقية حقًا!

ولكن الفلاح الجاتى قرر فى أعماقه أن يرد الإهانة للبايناى منتقمًا منه بطريقة تجعله متذكرًا للإهانة وللانتقام زمنًا طويلاً.

ثم استأنف البقال البانياى قصته: وانتشرت شهرة التمثال المتكلم فى أرجاء البلاد حتى وصلت إلى آذان الملك الذى قام باستدعاء جد جدى الأكبر وعينه رئيسًا للوزراء مقابل أن يتنازل عن تمثاله المتكلم.

فصاح الفلاح الجاتى قائلا: يا لها من قصة حقيقية ياشاهجى، حقيقية حقًا!

ثم واصل البقال البانياى قصته: بعد سنوات طوال طلب جد جدى الأكبر من الملك أن يعفيه من رئاسة الوزارة مفضلاً أن يصبح المستشار الملكى المقرب إلى الملك، وبدلاً من جد جدى الأكبر عين الملك جدى رئيسًا للوزراء الذى انغمس فى الحياة الراقية المترفة وأهمل لحد ما واجباته كرئيس للوزارة.

لهذا غضب الملك وأمر أن يموت جدى، رئيس الوزارة المهمل لحد ما، أن يموت تحت أقدام فيل، وقذف الحرس الملكى جدى أمام فيل مجنون، ولكن مجرد أن رأى الفيل المتوحش جدى أمامه على الأرض أصابه الهدوء وفارقه الجنون وركع باحترام أمام جدى، وبخرطومه الطويل حمله ليضعه فوق ظهره فصاح الفلاح الجاتى:

يا لها من قصة حقيقية يا شاهجى، حقيقية حقًا!

واستأنف البقال البانياى قصته: تأثر الملك بما فعل الفيل مع جدى، فاستدعاه إلى حضرته ولساعات طوال ظل يتشاور معه.

وبعد موت جدى عين الملك أبى رئيسًا للوزارة ولكن أبى لم تعجبه وظيفة رئيس الوزارة واستقال وسافر للخارج، وأثناء رحلاته بالخارج شاهد الكثير من العجائب والغرائب، على سبيل المثال، رأى رجالاً بساق وحيدة معلقين بالمقلوب، (زرع بصل) من فروع الأشجار، كما أنه رأى مردة وحيدة العين وقردة لونها أخضر و... وغير ذلك الكثير!

وفى أحد الأيام رأى والدى بعوضة تطن بالقرب من أذنه، تلف وتدور وتود عضه فى أذنه، والدى احتار، لم يكن يدرى ماذا يفعل مع هذه البعوضة، فكما تعرف يا تشودهارى نحن طبقة البايناس محرم علينا قتل أى كائن حى!

فصاح الفلاح الجاتى مؤكدًا: أعرف يا شاهجى أعرف.

فاستطرد البقال البانياى فى قصته: لهذا ركع والدى على ركبتيه، وتوسل إلى البعوضة أن ترحمه، مما أسعد البعوضة فقالت لوالدى: يا شاهجى، يا أنبل النبلاء، أنت أعظم ما رأيت من الرجال.

ولهذا أود أن أكافئك لفعلك الحسن، ثم فتحت البعوضة حنكها أمام عينى والدى، فرأى داخل حنك البعوضة قصرًا كبيرًا وعظيمًا من الذهب الملتهب، وكان للقصر كثير من النوافذ والسقوف المنحدرة «الجمالون»، والبوابات وغير ذلك، ومن إحدى نوافذ القصر كانت تطل أجمل امرأة لم يسبق لوالدى أن رأى مثيلاً لها، رأى والدى المرأة، بل الأميرة، ومن خلفها على اليمين قليلاً كان هناك فلاح يوشك على الهجوم على الأميرة من الخلف، هنا قفز والدى والمشهور بفروسيته، قفز والدى داخل حنك البعوضة، ثم واصل سيره حتى وصل إلى بطن البعوضة، الظلام الدامس كان يعوق الرؤية، ولهذا وجد والدى نفسه يخوض فى ظلمة بطن الحشرة.

هنا صاح الفلاح الجاتى: يا لها من قصة رائعة يا شاهجى، قصة حقيقية حقًا.

ثم استطرد البقال البانياى قصته: بعد فترة من الوقت تبدد الظلام فى بطن البعوضة، ومن جديد عاد والدى يرى القصر والأميرة والفلاح القبيح المتربص بها وهجم والدى المشهور بشجاعته، هجم على الفلاح الذى لم يكن سوى والدك يا تشاودهارى، واشتبك والدى ووالدك فى عراك عنيف استمر عامًا، وفى نهاية العام ركع والدك تحت قدمى والدى المنتصر، وتضرع لوالدى ملتمسًا الرحمة والسماح وهنا سامح والدى - المشهور بالرحمة والدك وأطلق سراحه، ثم تزوج الأميرة الجميلة وعاش معها فى القصر الذهبى، ثم ولدت أنا، واستمر أبوك فى خدمة والدى كبواب للقصر، وكان يظل طوال الليل والنهار فى حراسة بوابة قصر والدى، وأنا فى الخامسة عشر من عمرى هطلت فوق القصر أمطار غزيرة مياها كانت تغلى، فذاب القصر تمامًا، وتركنا جميعًا عائمين فى بحر مشتعل، بالنيران. وبعد متاعب فظيعة وكثيرة وصلنا نحن الأربعة أبوك وأبى وأمى الأميرة وأنا، وصلنا إلى شط البحر، وعندما قفزنا على الشاطئ فجأة وجدنا أنفسنا داخل مطبخ، وعندما رأتنا الطباخة صرخت مفزوعة، فأكدنا لها أننا بشر لا أشباح، أننا إنس لا جن.

فقالت الطباخة: يبدو أنكم ناس أطيب من أن تتعمدوا إفساد حسائى ومع ذلك ما هذا الأمر الذى جعلكم تسقطون فى إناء المياه المغلية الذى أطهى فيه أسماكى وتفزعوننى بهذه الطريقة؟!

فاعتذرنا لها جميعًا وقلنا لها: لو حقًا كنا فى هذا الإناء، كما تزعمين، لما كنا قد عرفنا أفضل ما نعرف الآن، فنحن قد عشنا الخمسة عشرة سنة الماضية فى قصر فى بطن بعوضة.

هنا صاحت الطباخة: آه تذكرت الآن، فمنذ خمس عشرة دقيقة مضت رأيت بعوضة، وهى تلدغ ذراعى هذا، وها هو أثر لدغة البعوضة اللعينة، وأخشى أن تكون البعوضة اللعينة عندما لدغت ذراعى قد دفعت بكم إلى شرايين ذراعى، لقد شعرت بألم شديد فضغطت موضع اللدغة وعصرته لأطرد سم اللدغة، فتدفقت من موضعها بقعة دم سوداء فى حجم بذرة الموستاردة وسقطت فى إناء المياه المغلية، لم أتصور إطلاقًا أنكم كنتم فى بقعة الدم.

فقال البقال البانياى معلقًا على ما قالته الطباخة: هنا أدركت أن عمرى وقتها كان خمس عشرة دقيقة، مع أننى كنت أبدو وأتصرف وكأننى فتى فى الخامسة عشرة من عمرى، الدهشة قد أصابتنا نحن الأربعة عندما أدركنا أننا عشنا فقط خمس عشرة دقيقة فى بطن البعوضة، وخلال هذه الفترة القصيرة ولدت أنا، وكبرت وأبوك يا تشادوهارى وأبى قد كبرا خمس عشرة سنة، وبالرغم من أننى كنت أبدو رجلاً أكبر من عمرى الحقيقى، فأنا كنت فقط فى العاشرة من عمرى، ولقد كبرت سريعًا عندما عشت خمس عشرة دقيقة فى البطن الملتهب للبعوضة.

هنا صاح الفلاح الجاتى قائلا: يا لها من قصة حقيقية قصتك يا شاهجى حقيقية حقًا!

وبينما يواصل الفلاح الجاتى والبقال البانياى طريقهما إلى المدينة المجاورة واصل البقال البايناى إكمال قصته قائلاً:

وعندما خرجنا وجدنا أنفسنا فى بلد أخرى، فى الحقيقة وجدنا أنفسنا فى قريتنا، وأبى الذى كان رئيسًا للوزارة أصبح بقالاً، وورثت أنا عنه مهنة البقالة، أما أمى الأميرة، قد ماتت كما تعرف يا تشادوهارى فى اليوم التالى لرجوعنا إلى قريتنا.. هذه هى قصتى يا تشادوهارى.

فقال الفلاح الجاتى: يا لها من قصة حقيقية، قصتك يا شاهجى قصة واقعية جدًا ومعقولة للغاية، وقصتى التى سأقصها الآن قصة حقيقية، وواقعية ومعقولة مثل قصتك، لكن قصتى ليست فى روعة قصتك يا شاهجى، وها هى قصتى.

وبينما يواصل البقال البانياى والفلاح الجاتى طريقهما إلى المدينة المجاورة بدأ الفلاح الجاتى قصته قائلاً:

كان جد جدى أغنى رجال طبقتنا الجات فى القرية، وكان وسيمًا ونبيلاً وحكيمًا، كما أنه كان مشهورًا ومحترمًا، كان الجميع يمتدحونه، فلقد كان كبير القرية، وكان يحمى الضعيف والفقير، وفى اجتماعات مجلس القرية كان جد جدى دائمًا فى جانب حق الفقير والضعيف، وكان يرسل ثيرانه لمساعدة الفلاح الذى لا يملك ثورًا، كما كان يرسل عماله الزراعيين للفلاحين لمساعدتهم فى جمع حصادهم، وكان يفتح مخازن غلاله ويرحب فى مزرعته بالمحتاجين للغلال أو للألبان من فقراء الفلاحين. وكان جد جدى يفصل فى جميع منازعات ونزاعات جميع سكان القرى المحيطة بقريتنا، وكانت كلمته مسموعة وكانت أحكامه مطاعة أكثر من أحكام الإمبراطور والقضاة.. وكان الأشرار يرهبون جد جدى؛ لأنه كان أقوى من فرسان بهيمسين Bhimsen .

فقاطعه البقال البانياى قائلاً: قصة معقولة! قصة واقعية يا تشاودهارى.

واستطرد الفلاح الجاتى فى قصته: وفى أحد الأيام حدثت فى قريتنا مجاعة جماعية، إذ أن المطر لم يسقط فجفت مياه الأنهار والآبار وماتت جميع أشجار القرية وجاعت الماشية وماتت الطيور والوحوش فى جميع أركان القرية.

عندما رأى جد جدى أن المخزون الاحتياطى يوشك على أن يفزع وسكان القرية يوشكون على الموت جوعًا إن لم يفعل شيئًا؛ لهذا جمع جميع أفراد الجات طبقتنا الاجتماعية وقال لهم:

يا أخوة، لابد وأن إله المطر غاضب علينا، وأن لم نفعل شيئًا وبسرعة سنموت جميعًا من الجوع، فإذا تنازلتم لى عن حقولكم لمدة ستة شهور أؤكد لكم أننى سأجعل منها حقولاً مثمرة.

ووافق جميع الجات، هنا ربط جد جدى جميع الأراضى الزراعية فى قريتنا بالسيور الجلدية ثم حزم كافة عضلاته بنهاية السيور الجلدية وبجذبة واحدة قوية رفع القرية بما عليها من أراضى زراعية تبلغ مساحتها ألف فدان، جميعها استقرت فوق رأس جد جدى.

هنا صاح البقال البانياى قائلاً: يا لها من قصة واقعية ومعقولة يا تشاودهارى حقًا قصة حقيقية وهو يبتسم ابتسامة خفية ساخرة مما يسمعه من أكاذيب فارغة.

ثم استأنف الفلاح الجاتى قص قصته: وهكذا حمل جد جدى قريتنا فوق رأسه وتجول بها باحثًا عن المطر وذهب إلى كل مكان تمطر فيه السماء وجمع المياه فى الحقول وفى بحيرات لتخزين المياه، ثم طلب من جميع أفراد الجات أن يجرفوا الحقول المروية ثم يبذرونها بالبذور.

وظل جد جدى لست شهور متصلة ينتقل من بلدة لأخرى ليفعل نفس ما فعله لقريتنا: جمع مياه الأمطار فى الحقول بينما الفلاحون يحرثونها ويبذرون بالبذور.

ولم يسبق للمحاصيل أن كانت بمثل هذه الوفرة والغزارة فارتفعت عيدان الذرة والقمح لتطول السماء.

فقاطعه البقال البايناى قائلاً بنفس السخرية الخفية: يا لها من قصة واقعية حقيقية حقًا يا تشاودهارى!

واستأنف الفلاح الجاتى قصته: وبعد تجوال جد جدى أطراف العالم وقريتنا كاملة وجميع سكانها فوق رأسه عادت إلى حيث كانت قريتنا، وبرفق ثبتها فى نفس موضعها الأصلى تمامًا، وفى هذا العام حصد جد جدى محصولاً وفيرًا وأصبحت القرية بأكملها ملكًا لجد جدى، وكان حجم حبة الذرة أو القمح تمامًا فى حجم رأسك يا شاهجى.

فعلق البقال البايناى: قصتك يا تشاودهارى منتهى الواقعية، غاية فى المعقولية، يا لها من قصة حقيقية.

واستطرد الفلاح الجاتى ليكمل قصته: وجمع محصول غلال الذرة والقمح ولم تكن هناك مخازن كافية لتخزينها وسمع الناس من أربع أركان البلاد

بمحصولنا العجيب من الغلال فتقاطروا من كل حدب وصوب لشراء غلالنا، ولقد حقق جد جدى أرباحًا طائلة ولكنه كان يوزع آلاف الروبيات على الفقراء وكان يهب الغلال للجوعى.

عند هذه المرحلة من قصة الفلاح الجاتى كان رفيقا الطريق قد دخلا المدينة المجاورة، ومع ذلك استمر الفلاح الجاتى فى تكمله قصته للبقال البانياى:

فى تلك الأيام كان جدك الأكبر يا شاهجى فقيرًا حتى العدم؛ ولهذا ومن باب الشفقة الخالصة استخدم جد جدى جد جدك المعدم كخادم يزن الغلال ويحصى عبواتها.

فقال البقال البانياى: حقيقى يا تشاودهارى، حقيقى عند هذا المقطع من قصة الفلاح الجاتى كان الرفيقان قد دخلا دكان المهاجان Mahagan صاحب مكتب الرهونات والدائن للفلاح الجاتى، كان المرابى مشغولاً فى إحصاء خزينة أمواله وهو مفترش أرضية مكتبه، ولكنه رحب بالزبونين قائلاً: أهلاً! هلو! أهلاً هلو!

ثم عاد المرابى ليفترش الأرض، ولكن الفلاح الجاتى تعمد تجاهل المرابى، وعن قصد واصل قصته لرفيقه البقال البانياى:

هه يا شاهجى فلتسمع بقية ما حدث بعد أن باع جد جدى كل محصول الغلال لم يعد هناك ما يوزن أو يحصى، وهذا كان يعنى أن جد جدك قد أصبح بلا وظيفة لدى جد جدى، وقبل أن يرحل طلب جد جدك قرضًا من جد جدى قيمته مئة روبية فأقرض جد جدى المشهور بالكرم جد جدك مئة روبية فقال: البقال البانياى: حقيقى يا تشاوردهارى حقيقى حقًا.

هنا رفع الفلاح الجاتى صوته عامدًا متعمدًا ليسمعه المرابى وآخرون فى المكتب: جد جدك يا شاهجى لم يرد الدين.

فقال البقال البانياى: حقيقى يا تشادوهارى حقيقى فعلاً.

فواصل الفلاح الجاتى حديثه بنفس الصوت المرتفع عمدًا ليسمعه المرابى والآخرون: لا جد جدك ولا جدك ولا أبوك يا شاهجى قد سدد الدين ولا أنت حتى الآن لم تسدد الدين.

فقال البقال البانياى: حقيقى يا تشاودهارى حقيقى فعلاً.

فواصل الفلاح الجاتى بنفس الصوت المرتفع قائلاً: واليوم المئة روبية قد تضخمت وأصبحت ألف روبية بفعل الفوائد والفوائد المركبة والمعمول بها عادة عند الاقتراض، وهذا يعنى يا شاهجى أنك مدان لى بألف روبية.

فردد البقال البانياى: حقيقى يا تشاودهارى، قصة حقيقية حقًا.

هنا صاح الفلاح الجاتى: ها أنت يا شاهجى أمام المهاجان المرابى وغيره من الشهود، تعترف بالدين! إذن أدفع الألف روبية إلى المرابى لأفك رهنية أرضى المرهونة لدى هذا المرابى.

هذه الكلمات وقعت فوق رأس البقال البانياى كالصاعقة لقد اعترف بالدين أمام شهود.

وهكذا وجد البقال البانياى نفسه فوق قرنى معضلة عصيبة: فإذا قال إن الأمر مجرد قصة كاذبة، سيدفع الألف روبية للفلاح الجاتى حسب شروط الاتفاق والرهان المعقود بينهما!!

وإذا قال أن الأمر حقيقى وليس مجرد قصة كاذبة بل قصة حقيقية واقعية ومعقولة جدًا حدثت فعلاً، فأيضًا يجب أن يدفع الألف روبية كدين اعترف به منذ قليل!!

وهكذا دفع البقال البانياى، شاء أو لم يشأ، مبلغ الألف روبية كعقاب ظل نادمًا بمرارة عليه بقية عمره.

٥ ـ المرآة تدفع النقود المطلوبة:

حكاية من ولاية يدليوجو Telugu

فى ليلة من الليالى حلمت فتاة ليل أن رجل دين براهمى قد زارها فى مخدعها ومارس معها الحب، وعندما استيقظت استدعت خدمها ووصفت

لهم شكل وملامح البراهمى الذى زارها فى حلمها، وكلفتهم بمطالبة البراهمى أن يدفع نقودًا مقابل ما قدمته للبراهمى من خدمة خاصة أثناء حلمها.

وبينما يسير البراهمى فى أحد الشوارع قبض عليه خدم فتاة الليل وأخبروه بالأمر وطلبوا منه أن يدفع لسيدتهم نقودًا مقابل ممارسته الحب معها أثناء حلمها، فشعر البراهمى بالدهشة الممزوجة بالفزع وقال لهم:

أنا لا أعرف شيئًا عما تدعيه سيدتكم - فلقد كان وقتئذ نائمًا فى سلام مع زوجته طوال الليلة الماضية.

ولكن خدم فتاة الليل لم يطلقوا سراح البراهمى بالرغم من تضرعاته لهم ومناقشاته معهم ودفاعاته عن نفسه.

تجمع حشد كبير من المارة فى الشارع حول هذا الموقف المثير للضحك بعد ذلك أخبر أحد المارة الذين شاهدوا ذلك الموقف الطريف ملك البلاد بما حدث.

استدعى الملك كل من فتاة الليل والبراهمى ليمثلا أمامه فى المحكمة وبسؤال فتاة الليل، قالت:

يا مولاى، دائمًا يدفع لى زبائنى نقودًا مقابل خدمتى الخاصة لهم، فهذا البراهمى قد زارنى ليلة أمس فى مخدعى هكذا رأيته فى حلمى، ولقد قدمت له خدمة خاصة مما أمتعه، وأشعر الآن بالخجل فلا أستطيع أن أذكر أمام صاحب الجلالة ما كان يفعله معى البراهمى من حركات مخجلة، ولهذا يا مولاى يجب أن يدفع لى نقودًا مقابل خدمتى الخاصة له طوال ليلة أمس.

فقال الملك: وهو كذلك، فعلاً تستحقين نقودًا يدفعها لك هذا البراهمى ولكن انتظرى قليلاً:

ثم أمر الملك بإقامة عامود فى الشارع وأمر بتعليق حقيبة بها نقود فضية أعلى قمة العمود المقام، ويثبت مرآة أسفل حقيبة النقود.

ثم قال الملك لفتاة الليل: والآن يمكنك أن تمدى يدك إلى سطح المرآة وخذى ما تستحقينه من نقود فضية مقابل خدمتك الخاصة للبراهمى.

فارتبكت فتاة الليل وقالت: يا صاحب الجلالة كيف لى أن آخذ نقود من مرآة؟! فلآخذ حقى من النقود الحقيقية فى الحقيبة.

فقال لها الملك: لا، لا، النقود الحقيقية ليست من حقك، والبراهمى زارك ومارس معك الحب اثناء حلمك، والطريقة المثلى لدفع ما تستحقين مقابل خدمتك الخاصة هى أن تأخذين حقك من النقود التى ترينها فى المرآة.



من الموروث القصصى الألمانى

ترجمة: د. توفيق على منصور

الأم هيلّلا:

كان لإحدى الأرامل ابنتان: إحداهما رشيقة ونشيطة، والأخرى دميمة وكسولة.

وعلى غير ما يظن المرء، أحبت الأم ابنتها الدميمة الكسولة أكثر من الأخرى، التى كانت تقوم بكل الواجبات المنزلية، حتى كانت باختصار هى خادمة البيت كله. واعتادت كل يوم أن تجلس على مقعد مجاور للبئر الكائن على جانب الطريق المار أمام المنزل، وتقوم بالغزل بمغزلها حتى تتورم أصابعها ويوشك الدم على أن يسيل منها.

وذات يوم، بينما نزفت أصابعها دمًا، تلوث المغزل بالدماء، فدلّته فى البئر لتغسله منها، ولكن لسوء الحظ سقط المغزل فى البئر. وهرعت الفتاة باكية إلى أمها، وأبلغتها بما حدث؛ فنهرتها أمها بشدة وقالت لها:

- إذا كنت من الحماقة بحيث أسقطت المغزل فى الماء، فعليك أن تستخرجيه منه.

وبناءً على ذلك عادت الفتاة المسكينة إلى البئر وهى لا تدرى من أين تبدأ. وبينما هى فى غمرة الأسى ألقت بنفسها فى الماء وغاصت حتى قاع البئر، وقد فقدت وعيها، وما هى إلا لحظات حتى أفاقت من غفوتها واستردت وعيها. وعندما فتحت عينيها نظرت حولها فوجدت نفسها فى واد جميل، شمسه ساطعة، وطيوره تغرد بصوت جميل فوق أغصان الأشجار، وزهوره الفيحاء متناثرة بالآلاف تحت قدميها.

ونهضت وسارت فى ذلك الوادى البهيج، حتى أتت إلى كوخ جميل يقع على حافة الغابة. وحين دخلته رأت فرنًا حافلاً بالخبز الناضج، فسمعت الخبز يقول:

- أخرجينى من الفرن! أخرجينى من الفرن وإلا احترقت، فإنى قد نضجت بما فيه الكفاية!

فسارعت إليه الخطى والتقطته من الفرن. وعاودت المسير فأتت إلى شجرة محملة بالتفاح الأملس ذى الخدود الوردية، فسمعت الشجرة تقول لها:

- هزّى إليك بجذعى! فتفاحى كله ناضج تمامًا!

وهكذا هزت جذع الشجرة فتساقط منها التفاح بغزارة، حتى كادت الشجرة أن تخلو منه. ثم عاودت المسير، فوجدت بالقرب منها كوخًا صغيرًا تعيش فيه امرأة عجوز كانت واقفة بالباب. وهمت الفتاة أن تهرب منها، ولكن العجوز نادتها:

- لا تخافى يا بنيتى! تعالى لتعيشى معى وأتخذك خادمة لى؛ فإذا أديت كل واجباتك المنزلية على أكمل وجه، فارقينى بالمعروف. وإنى لأنبهك إلى ضرورة ترتيب سريرى جيدًا، ولتنفضى فراشى كل يوم فى الصباح خارج الباب، حتى يتناثر الريش، ويظن الناس الطيبون الذين يسكنون أسفل منى أنه الثلج. فإنى أنا الأم هيلّلا.

وحيث إن المرأة العجوز كانت تحدثها بنعومة، كانت الفتاة تعقد العزم على إطاعتها؛ ولهذا بقيت معها وأصرت على أن تفعل كل ما يدخل السرور على قلبها. فكانت دائمًا ترتب السرير جيدًا حتى عاشت معها حياة فى غاية السعادة. وكان غداؤها كل يوم يتكون من اللحم المسلوق والمشوى على حد سواء.

ولكن نظرًا لإقامتها الطويلة مع السيدة العجوز فقد داعبها الحنين إلى بيت أمها، رغم أنها أكثر سعادة فى صحبة العجوز، فقالت لسيدتها العجوز:

- اعتدت أن أكدّ وأشقى فى بيتى، ولكن ليت هذا الشقاء يعود ثانية، فأودعك وداعًا جميلاً؛ لأننى أصبحت لا أطيق البقاء بعد اليوم.

فردت سيدتها قائلة:

- صدقت! ولك أن تتصرفى كما يحلو لك؛ وبما أنك أديت إلىّ خدمات جليلة بكل إخلاص، فإننى سأدُلّك على طريق العودة بنفسى.

وأخذتها العجوز من يدها وقادتها خلف كوخها، وفتحت أحد الأبواب. وبينما الفتاة واقفة بالباب تساقطت عليها زخة من الذهب، ففردت ثيابها وتلقت فيها قدرًا كبيرًا منه. وخلعت سيدتها عليها ثوبًا ذهبيًا لامعًا، وقالت لها:

- كل هذا أنت جديرة به؛ لأنك حسنة التصرف.

وردت إليها المغزل الذى كان سقط منها فى البئر كذلك، وقادتها إلى الخروج من باب آخر. وعندما أغلقت الباب وراءها، وجدت نفسها فى مكان ليس ببعيد عن منزل أمها. وبينما هى تمر من الفناء، اعتلى الديك رأس البئر، وصفق بجناحيه، صاح قائلاً:

كوكا دوديل دو!

عادت إلينا الفتاة الذهبية!

ودخلت البيت؛ ولما كانت ثرية فقد استقبلها أهلها استقبالاً حارًا. وبعد أن سمعت أمها منها قصة هذه الثروة، أرادت أن تحظى ابنتها الأخرى الدميمة الكسولة بمثلها؛ فأمرت الأخيرة أن تجلس بجوار البئر بالمغزل. ولكن بدلاً من أن تدمى الفتاة الكسولة مغزلها من كثرة الغزل، وخزت به أصابعها، ولكنها لم تفلح فى تلويثه بالدم، فدست يدها فى شجيرة مليئة بالأشواك. وعندما أدمت المغزل، ألقت به فى البئر، ثم قفزت خلفه. وأتت مثل شقيقتها إلى واد جميل وسارت فى طريق مماثل. وعندما اقتربت من الفرن فى الكوخ وسمعت الخبز يناديها مثلما فعل مع شقيقتها قائلاً:

- أخرجينى من الفرن! أخرجينى من الفرن! وإلا احترقت، فإنى قد نضجت بما فيه الكفاية!

ردت الفتاة الكسولة قائلة:

- إنها لقصة عجيبة حقًا! أتريدنى أن ألوث ثيابى من أجلك؟

وعاودت المسير فى طريقها، حتى أتت إلى شجرة التفاح التى سمعتها تقول:

- هزّى إليك بجذعى! فتفاحى ناضج تمامًا!

فردت قائلة:

- سأكون حريصة عندما أفعل ذلك؛ حتى لا تسقط تفاحة فوق رأسى.

وعاودت المسير حتى أتت إلى منزل أمنا هيلّلا، واستعدت تمامًا لأن تكون خادمة لها. وفى اليوم

الأول تصرفت تصرفًا حسنًا، وفعلت تمامًا ما أمرت به سيدتها، وهى تفكر فى الذهب الذى سوف تمنحها إياه. وفى اليوم التالى بدأت تتكاسل، وفى اليوم الثالث استمرت فى الكسل، فلم تستيقظ فى الصباح الباكر كما يجب عليها أن تفعل. وعندما رتبت السرير لم تحسن ترتيبه، ولم تنفض الفراش جيدًا حتى يتطاير الريش. وسرعان ما تعبت الأم هيلّلا منها فطردتها، ولكن الفتاة الكسولة ابتهجت لهذا، ظنًا منها أن السماء سوف تمطر لها ذهبًا حينئذ. وقادتها الجنية إلى الباب ذاته، ولكنها عندما وقفت به سقط عليها ملء رشاشة من القطران بدلاً من الذهب. وقالت لها الأم هيلّلا وهى توصد بابها دونها:

- هذا هو أجرك!

وعادت الفتاة الكسولة إلى بيت أمها، وهى ملطخة بالقطران. وعندما اقتربت منه، اعتلى الديك قمة البئر، وصفق بجناحيه فى الهواء وصاح:

كوكا دوديل دو!

عادت إلينا فتاتنا الكسول!

* * *

قطرة الجليد:

فى منتصف الشتاء، كانت قطع الجليد تتساقط فى كل مكان، بينما جلست إحدى الملكات تعمل بجوار النافذة التى صنع إطارها من الأبنوس الأسود. وعندما نظرت إلى الجليد الأبيض خارج النافذة وخزت الإبرة إصبعها فسالت منه ثلاث قطرات من الدم فوق الجليد. وركزت بصرها فى تأمل على قطرات الدم التى تناثرت فوق الجليد الأبيض، ثم قالت:

- ليتنى ألد طفلة تكون بيضاء كالجليد، وحمراء كالدم، وسوداء مثل إطار النافذة!

وولدت طفلة بشرتها بيضاء كالثلج، وخدّاها ورديان كالدم، وشعرها أسود كالأبنوس، وأسمتها «قطرة الجليد».

وماتت الملكة فتزوج الملك امرأة أخرى رائعة الجمال، ولكنها من فرط إعجابها بنفسها وتفاخرها بجمالها، كانت لا تطيق أن تفكر فى أن أحدًا يفوقها فتنة وبهاءً. وكانت تملك مرآة سحرية، اعتادت أن تذهب إليها، وتحملق فيها، وتقول لها:

أفيدينى وقولى الحق يا مرآة!

فمن من سيدات القطر فاقتنى

جمالاً أو بهاءً فى البلاد؟

فأجابتها المرآة قائلة:

مليكتنا! أقول الحق

أجمل من حواها قطرنا كله

ولكن «قطرة الجليد» شبت وصارت أكثر جمالاً ونضارة، وعندما بلغت السابعة من عمرها كانت ناصعة كضوء النهار. وأبهى من الملكة ذاتها. وذات يوم أجابت المرآة الملكة عندما نظرت إليها كالمعتاد، فقالت:

تفوقى فى جمالك يا مليكتنا

نساء القطر قاطبة

ولكن فى نضارتها

تفوقك «قطرة الثلج»!

وعندما سمعت الملكة ذلك، شحب وجهها، وثار غضبها، وتحفز حقدها، فنادت أحد خدامها وقالت له:

- خذ «قطرة الجليد»، وألق بها فى الغابة الواسعة، فإننى لا أريد أن أراها بعد اليوم.

واقتادها الخادم خارج القصر، ولكن قلبه رق لها حين طلبت منه أن يبقى على حياتها، فقال لها:

- لن أصيبك بأى أذى، أيتها الطفلة الجميلة.

وتركها حرة طليقة، وكان يظن أن الوحوش المفترسة سوف تمزقها إربًا، وشعر بأن حملاً ثقيلاً على قلبه انزاح عنه، وخاصة عندما قرر ألا يقتلها، وتركها تواجه مصيرها.

وتجولت قطرة الجليد فى الغابة وهى جد خائفة؛ فالوحوش الكاسرة تتجول حولها دون أن تلحق بها أى أذى. وفى المساء رأت أحد الأكواخ الصغيرة، فدخلته لتستريح، بعد عناء شديد أدمى قدميها. وكان كل شىء فى الكوخ جميلاً ومنمقًا: فالمفرش الأبيض منضد فوق المائدة، والأطباق السبعة مصفوفة فوقه، وعلى كل منها رغيف، وإلى جوارها رصت أكواب مملوءة بالشراب، والسكاكين والشوك موضوعة بترتيب دقيق، بينما اصطفت بجوار الحائط سبعة سرر صغيرة. ولما كانت جد جائعة، فقد قطعت من كل رغيف قطعة صغيرة، وشربت من كل كوب جرعة صغيرة، ثم فكرت فى أن تنام لتستريح، فجربت الأسرّة السبعة، فكان منها ما هو طويل جدًا، ومنها ما هو قصير جدًا، حتى أتت إلى السابع فوجدته يناسب طولها، فتمددت عليه وتهيأت للنوم.

وهنا أقبل أصحاب الكوخ، وَهُمُ الأقزام السبعة الصغار الذين كانوا يعيشون بين الجبال، وينقبون عن الذهب والفضة هناك. فأوقدوا مصابيحهم السبعة واكتشفوا على الفور أن كل شىء ليس على ما يرام. فقال القزم الأول:

- من ذا الذى كان جالسًا فوق مقعدى؟

وقال الثانى:

- من ذا الذى أكل من طبقى؟

وقال الثالث:

- من ذا الذى قضم رغيفى؟

وقال الرابع:

- من ذا الذى استعمل ملعقتى؟

وقال الخامس:

- من ذا الذى أكل بشوكتى؟

وقال السادس:

- من ذا الذى قطع بسكينتى؟

وقال السابع:

- من ذا الذى شرب من كوبى؟

ثم التفت القزم الأول حوله وقال:

- من ذا الذى رقد على سريرى؟

وأقبل عليه بقية الأقزام بسرعة وهم يصيحون بأن أحد الأشخاص رقد على أسرتهم. وعندئذ رأى القزم السابع «قطرة الجليد»، فنادى بقية إخوانه لكى يروها. وصاح الأقزام من فرط تعجبهم ودهشتهم، وأتوا بمصابيحهم لكى ينظروا إليها، وقالوا:

- يا لها من طفلة رائعة!

وسر الجميع سرورًا بالغًا، وحرصوا على ألا يوقظوها من النوم، وتناوب القزم السابع النوم لمدة ساعة مع كل واحد من الأقزام حتى انقضى الليل.

وفى الصباح أبلغتهم «قطرة الجليد» بكل قصتها، فأخذتهم بها الشفقة، وطلبوا منها أن تدير لهم شئون الكوخ، فترتب كل شىء، وتطبخ وتغسل، ثم تنسج وتغزل لهم، وتبقى معهم إن أرادت ذلك، وسوف يشملونها برعايتهم. ثم انصرفوا إلى عملهم طوال النهار، ينقبون عن الذهب والفضة فى الجبال، بينما ظلت «قطرة الجليد» فى الكوخ. وقد حذروها قائلين:

- إن الملكة سرعان ما تعرف مكانك، وعليك أن تنتبهى لذلك، فلا تفتحى الباب لأحد.

ولكن الملكة، ظنًا منها أن «قطرة الجليد» ماتت، أصبحت واثقة من أنها أجمل سيدة فى البلاد، فتوجهت إلى المرآة وقالت:

- أفيدينى، وقولى الحق يا مرآة!
فمن من سيدات القطر فاقتنى
جمالاً أو بهاءً فى البلاد؟

فأجابتها المرآة قائلة:

مليكتنا أقول الحق
أجمل من حواها قطرنا كله
ولكن فوق ذاك التل
بظل الغابة الخضراء
وحيث السبعة الأقزام

يعيشون عيشة حرة
هنالك «قطرة الثلج»
تعيش وتختفى فيها
لطافتها تفوق الكل
حتى أنت يا ملكة!

وتعلم الملكة أن المرآة دائمًا تقول الحق، وجاء حديثها هذا إنذارًا شديد اللهجة، وتأكدت من أن الخادم خدعها ولم يقتل الطفلة. ولم تتحمل أن تفكر فى أن أحدًا يفوقها فى الجمال ويعيش على وجه الأرض؛ ولهذا تخفت فى زى بائعة متجولة، وتوجهت إلى التل حيث يسكن الأقزام. ودقت الباب وصاحت:

- الملابس الجميلة للبيع!

وهنا نظرت «قطرة الجليد» من النافذة وقالت:

- نهارك سعيد أيتها السيدة الطيبة، ماذا تبيعين؟

فأجابت:

- ملابس جميلة، وغيارات رائعة، وعقودًا وحليًا من جميع الألوان.

وفكرت «قطرة الجليد» وقالت لنفسها:

- سأفتح الباب لهذه المرأة العجوز، إذ يبدو عليها أنها من معدن النساء الطيبات.

وجرت إلى الباب ففتحته، فقالت المرأة العجوز:

- صدقينى! كيف تطوقين عنقك بهذا العقد القبيح المنظر؟ دعينى أزينك بأحلى وأحدث ما عندى من العقود الجميلة.

ولم تكن «قطرة الجليد» تفكر فى أى مكروه يصيبها، فوقفت أمام المرأة التى أخذت تعمل بخفة فألبستها العقد، وأحكمت ربطة حول عنق «قطرة الجليد» حتى قطعت أنفاسها، فسقطت فاقدة الوعى وكأنها ماتت. وقالت الملكة الحقودة وهى تغادر الكوخ:

- تلك هى النهاية لجمالك كله.

وفى المساء عاد الأقزام السبعة، ولا يستطيع أحد أن يصف مدى حزنهم عندما رأوا «قطرة الجليد» الوفية متمددة على الأرض بلا حراك، وكأنها ميتة تمامًا. فقاموا برفعها. وعندما تبينوا أن العقد خنقها قطعوه. فبدأت بعد فترة وجيزة تلتقط أنفاسها، وعادت إلى الحياة مرة أخرى. وقالوا لها:

- إن المرأة العجوز كانت هى الملكة بنفسها، فاحذرى مرة أخرى من أن تدعى أى فرد آخر يدخل الكوخ عندما نكون بالخارج.

وعندما عادت الملكة إلى قصرها، توجهت مباشرة إلى المرآة، وحدثتها كما اعتادت، ولكن أصابتها دهشة كبيرة عندما عاودت المرآة قولها:

مليكتنا أقول الحق
أجمل من حواها قطرنا كله
ولكن فوق ذاك التل
بظل الغابة الخضراء
وحيث السبعة الأقزام
يعيشون عيشة حرة
هنالك «قطرة الثلج»
تعيش وتختفى فيها
لطافتها تفوق الكل
حتى أنت يا ملكة!

وتجمد الدم فى عروقها من شدة الحقد والبغضاء، عندما سمعت أن «قطرة الجليد» مازالت على قيد الحياة، فتخفت فى زى مختلف تمامًا عما سبق أن ارتدته وحملت معها مشطًا مسمومًا. وعندما بلغت كوخ الأقزام. دقت الباب وصاحت:

- الملابس الجميلة للبيع!

فقالت «قطرة الجليد»:

- أنا لا أجرؤ على أن أدعك تدخلين وحينئذ قالت الملكة:

- أنظرى فقط إلى أمشاطى الجميلة!

وناولتها المشط المسموم. وكان جميل الشكل، بحيث أغراها على أن تأخذه وتمشط به شعرها. وفى اللحظة التى لمس المشط رأسها خرت فاقدة الوعى من قوة السم. فقالت الملكة قبل أن تعود إلى قصرها:

- هذا هو مرقدك.

ولكن لحسن الحظ عاد الأقزام مبكرًا جدًا فى هذا المساء، وعندما وجدوا «قطرة الجليد» طريحة على الأرض، ووجدوا المشط بجوارها توقعوا ما حدث. وحملوها وأنقذوها، فقالت لهم ما حدث، فحذروها مرة أخرى من فتح الباب لأى شخص.

وفى هذه اللحظة عادت الملكة إلى المرآة، فارتعدت من شدة الأسى عندما تلقت منها الجواب نفسه الذى تلقته من قبل تمامًا. فقالت:

- لابد من موت «قطرة الجليد» حتى لو ضحيت بعمرى فى سبيل ذلك.

ودخلت سرًا فى غرفة وأعدت تفاحة مسمومة، يبدو منظرها الخارجى ناعمًا ورديًا مغريًا، ولكن من يذوقها يموت بالتأكيد. ثم ارتدت ملابس امرأة الفلاح وسافرت عبر التلال حتى وصلت إلى كوخ الأقزام، ودقت الباب، فأطلت «قطرة الجليد» من النافذة وقالت:

- لا أستطيع أن أفتح الباب؛ لأن الأقزام حذرونى من أن أفتحه.

فقالت المرأة العجوز:

- افعلى ما شئت، ولكن على أية حال، خذى هذه التفاحة الجميلة، فإنى أهديها إليك.

فردت «قطرة الجليد» قائلة:

- كلا! لا أستطيع أن آخذها.

فأجابت العجوز:

- أيتها الفتاة الحمقاء! مم تخافين؟ هل تظنين أنها مسمومة؟ تعالى! كلى منها جزءًا وسآكل أنا الجزء الآخر.

وكانت التفاحة مجهزة بحيث يكون أحد أجنابها سليمًا والآخر مسمومًا. وحينئذ كانت «قطرة الجليد» مهيأة تمامًا لتذوق التفاحة؛ لأنها كانت جميلة بشكل غير عادى، وعندما رأت العجوز تقضم منها جزءًا أغراها ذلك بألا تحجم عن تذوقها. ولكنها لم تكد تضع القضمة فى فمها حتى خرت على الأرض ميتة. فقالت الملكة:

- لن يدركك أحد فى هذه المرة.

ثم عادت إلى قصرها وذهبت إلى مرآتها، وأخيرًا قالت المرآة:

مليكتنا أقول الحق

أجمل من حواها قطرنا كله

فاطمأن قلبها وانشرح صدرها وسعدت أيما سعادة.

وعندما أقبل المساء، عاد الأقزام إلى الكوخ فوجدوا «قطرة الجليد» راقدة على الأرض، فاقدة التنفس، فخافوا أن تكون فارقت الحياة. فرفعوها ومشطوا شعرها، وغسلوا وجهها بالماء والثلج والبرد، ولكن كانت كلها محاولات يائسة. فالطفلة تبدو ميتة تمامًا. ولذلك طرحوها فوق منضدة، وظلوا يراقبونها ويرثونها لمدة ثلاثة أيام، وأخيرًا، فكروا فى دفنها، ولكن خديها لايزالان متوردين. ووجهها يبدو كما لو كانت حية، فقالوا:

- لن ندفنها فى الأرض الباردة.

وصنعوا تابوتًا وضعوا فيه جثتها، وظلوا ينظرون إليها على الدوام، ثم سجلوا اسمها عليه بحروف من الذهب الخالص؛ ذلك لأنها كانت ابنة أحد الملوك. ووضعوا التابوت فوق التل، وكان يقف بجواره دائمًا أحد الأقزام بالتناوب ليراقبها. وأقبلت الطير من كل صوب وحدب تنعيها باسمها: «قطرة الجليد». فأقبلت البومة أولاً، ثم الغراب وأخيرًا جاءت اليمامة.

ورقدت قطرة الجليد زمنًا طويلاً جدًا، وكانت تبدو كأنها نائمة؛ لأنها حتى الآن لا تزال بيضاء

كالجليد، وحمراء كالدم وسوداء كالأبنوس. وأخيرًا، حضر أحد الأمراء وتوجه إلى بيت الأقزام ورأى «قطرة الجليد»، وقرأ ما هو مكتوب بالذهب على التابوت. وعرض المال على الأقزام وألح عليهم فى الطلب، أن يحمل معه هذا التابوت، ولكنهم قالوا له:

- لو عُرِضَ علينا كل ذهب الدنيا ما تركناها.

وأخيرًا عَزَّ عليهم الأمير، وأخذتهم به الشفقة فأعطوه التابوت. وفى اللحظة التى رفعه ليحمله إلى منزله، سقطت قضمة التفاحة من بين شفتيها فاستيقظت «قطرة الجليد» وقالت:

- .أين أنا ؟

فأجابها الأمير:

- أنت معى فى أمان.

وأبلغها بكل ما حدث وقال لها:

- أحبك أكثر من الدنيا بأسرها، فتعالى معى إلى قصر أبى، وسوف تصبحين زوجتى.

فوافقت «قطرة الجليد» على طلب الأمير، وذهبت معه إلى قصر أبيه. وهناك أعد كل شىء بسخاء وأبهة لإتمام الزفاف.

وفى حفل الزفاف دعيت من بين المدعوين والمدعوات الملكة عدوة «قطرة الجليد». وبينما هى ترتدى أفخر الثياب نظرت إلى المرآة وقالت:

أفيدينى وقولى الحق يا مرآة!
فمن من سيدات القطر فاقتنى
جمالاً أو بهاءً فى البلاد ؟

فأجابت المرآة:

هنالك أنت سيدتى — أرق النـاس قاطبة
ولكنَّ مليكتنا التى — جاءتنا بأعقابك
تفوقك فى شمائلها — وفى حسن سجاياها

وعندما سمعت ذلك بدا عليها الغضب، وكان حقدها وفضولها عظيمين، لدرجة أنها لم تستطع أن تنتظر لترى العروس. وعندما وصلت وتبينت أنها ليست إلا «قطرة الجليد» التى ظنت أنها ماتت منذ زمن بعيد، أصابتها نوبة عصبية، ففارقت على إثرها الحياة. أما «قطرة الجليد» فقد عاشت مع الأمير عيشة سعيدة، وحكما تلك البلاد ردحًا طويلاً.

* * *

الإوزة الذهبية:

يُحكى أن رجلاً له ثلاثة أبناء، أصغرهم سنًا يُدعى «دمْلينج» ويلقى من جميع أفراد الأسرة استخفافًا بشأنه وسوء معاملة فى جميع المناسبات. وذات يوم عقد كبيرهم العزم على دخول الغابة لجمع الأخشاب للوقود، فزودته أمه بفطيرة باللحم لذيذة الطعم وقارورة مملوءة بالشراب؛ لكى يتغذى ويروى ظمأه أثناء العمل. وبينما هو فى الغابة أتاه رجل عجوز؛ حياه وقال له: «أعطنى قطعة من اللحم الذى فى صَحْفَتك وقليلاً من الشراب الذى فى قارورتك؛ لأننى فى منتهى الجوع والعطش». ولكن هذا الشاب الحاذق أجابه متعجبًا: «أأعطيك طعامى وشرابى! كلاَّ؛ لأنه لن يتبقى لى ما يكفينى». ثم انصرف على الفور وبدأ يقطع إحدى الأشجار، ولكنه سرعان ما أخطأ فى تسديد الضربة إلى جذع الشجرة فأصاب نفسه، واضطر إلى العودة إلى منزله لتضميد جرحه. وظن أن الرجل العجوز هو السبب فى هذه الإصابة.

وذهب الابن الثانى لأداء نفس العمل وأعطته أمه كذلك فطيرة لحم وقارورة شراب. وهناك أيضًا قابله نفس الرجل العجوز وطلب منه شيئًا يطعمه ويسقيه. ولكن هذا الشاب كذلك فكر بدهاء أكثر وقال له: اذهب! فإن ما تأخذه منى سوف ينقص من قُوتى وشرابى!». وحرص الشاب على أن يجنى ثمار صنيعه هذا، ولكن الضربة الثانية التى صوبها إلى جذع الشجرة أصابت ساقه، فاضطر هو الآخر إلى العودة إلى منزله.

وحينئذ طلب «دَمْلينج» من والده طلبًا فقال: «أرجوك يا أبت أن تسمح لى كذلك بالذهاب إلى الغابة لقطع الأخشاب.» ولكن أباه أجابه: «أفَضّل أن تبقى فى المنزل، لأن كلاً من أخويك أصاب نفسه بالعرج؛ ولهذا فإنى أرى ألا تغادر البيت لأنك لا تعلم شيئًا عن هذا العمل.» وبعد إلحاح بالغ من «دَمْلينج» وافق أبوه فى آخر الأمر قائلاً: «اذهب إلى حال سبيلك، فلربما تصيبك الحكمة بعد أن

تذوق ويلات الحماقة». وهنا منحته أمه بعض الخبز القديد وزجاجة من الجعة المرة. وعندما دخل الغابة قابله الرجل العجوز وبادره بالقول: «اعطنى بعضًا من اللحم وشيئًا من الشراب، فإنى جائع وعطشان للغاية.» فقال له «دَمْلينج»: «ليس معى إلا الخبز القديد والجعة المرة، فإن كان هذا يناسبك فلنجلس سويًا ولنتناول غداءنا معًا». ثم جلسا، وعندئذ أخرج الصبى خبزه القديد فوجده تحول إلى فطيرة عظيمة باللحم، كما تحولت الجعة المرة إلى شراب منعش سائغ شرابه. وبعد أن أكلا وشربا بشهية تامة قال العجوز: «بما إنك طيب القلب وعلى استعداد لأن تقاسمنى كل شىء، فسوف أسبغ عليك بَرَكَةً من عندى. اقطع تلك الشجرة القائمة هناك وسوف تجد تحتها شيئًا فى جذرها». وحين غادر الشبيب المكان سار فى طريقه إلى حيث أشار العجوز.

وبدأ «دَمْلينج» يعمل فى قطع الشجرة حتى أسقطها، وحينئذ وجد إوزة ذات ريش من الذهب الخالص قابعة فى تجويف تحت الجذور. فحملها وتوجه بها إلى فندق صغير، قرر أن يقضى فيه ليلته نائمًا. وكان لصاحب الفندق ثلاث بنات، ساقهن فضول غريب إلى فحص هذا الطائر العجيب، وتمنّين اقتلاع ريشةٍ من ذيله. وأخيرًا قالت كبراهن: «لابد لى من أن أنتف ريشةً». ولهذا ظلت متربصة حتى استدار «دمْلينج» بظهره فأمسكت الإوزة من جناحها، ولكن المفاجأة الكبرى أذهلتها عندما وجدت نفسها ملتصقة بها تمامًا، ولم تفلح فى فك يد أو أصبع علق بها. والآن أقبلت أختها الثانية، وحدثتها نفسها أن تأخذ ريشةً هى الأخرى؛ ولكنها تعلقت بشقيقتها على الفور فى اللحظة التى لامستها. وفى النهاية حضرت الشقيقة الثالثة وأرادت أن تحصل على ريشة كذلك، ولكن شقيقتيها صاحتا محذرتين إياها: «ابتعدى! بحق السماء، ابتعدى!». ولكنها لم تدرك مقصدهما على أية حال. وساورتها الظنون: «يجب علىَّ كذلك أن أتواجد فى المكان الذى تتواجدان فيه». ولهذا ذهبت إليهما، وبمجرد أن لمستهما التصقت بهما فورًا. وهكذا ظلت الفتيات الثلاث مرافقات للإوزة طوال الليل.

وفى صباح اليوم التالى، حمل «دَمْلينج» الأوزة تحت إبطه ولم ينتبه للفتيات الثلاث، ولكنه خرج وهن ملتصقات تمامًا خلفه، وحيثما ذهب فهن مضطرات إلى اتباعه بأسرع ما تستطيع أرجلهن سواء أرضين أم كرهن.

وفى أحد الحقول رآهن العمدة يهرولن خلف الشاب، فبادرهن بالسؤال الاستنكارى: «ألا تستحين من أنفسكن أيتها الفتيات الجسورات وأنتن تهرولن خلف هذا الشاب بهذه الطريقة عبر الحقول؟ فهل هذا سلوك حميد؟». وعندئذ أمسك بصغراهن من يدها ليبعدها فالتصق تمامًا بالطابور وسار فى ركابه. وحضر الراهب على الفور فرأى سيده العمدة يجرى خلف الفتيات الثلاث، فتعجب كثيرًا وصاح: «هذا باطل! هذا بهتان! يا سيدنا الموقر! إلى أين المسير بهذه السرعة، ولدينا قضية اليوم؟». وهرول إليه وحاول أن يجذبه من ثيابه؛ ولكنه التصق به على التو كذلك.

وبينما سار الخمسة مجتهدين مسافة طويلة وهم ممسكون بأحدهم الآخر، قابلوا عاملَيْن عائدَيْن من عملهما حاملين المعاول، فصاح الكاهن فيهما طالبًا منهما تخليصه من هذا الطابور. وما كادا يلمساه حتى انضما إلى صف المجموعة ليسير السبعة مهرولين خلف «دَمْلينج» وإوزته.

وفى النهاية وصل الجمع إلى مدينة يحكمها ملك له ابنة وحيدة. كانت الأميرة دائمة التفكير فى الأمور بطريقة تأملية جادة بحيث يستعصى على أى امرئ إضحاكها؛ لدرجة أن الملك أعلن على الملأ أن من يستطيع إضحاكها سوف تحل له زوجة. وعندما علم «دَمْلينج» بهذا ذهب إليها بإوزته والطابور الذى يتبعه كاملاً.

وحالما رأت الأميرة طابور السبعة وقد تعلق بعضهم ببعض وهم يهرولون خلف الشاب وترتطم أقدام بعضهم بأعقاب البعض الآخر، لم تتمالك نفسها وانفجرت فى نوبة عارمة من الضحك الصاخب. وفى هذا الوقت طلب «دَمْلينج» يدها لتكون عروسه. واحتفل الجميع بالزفاف وأصبح «دمْلينج» وريثًا للعرش، وعاش مع زوجته عمرًا سعيدًا وأمدًا مديدًا.

حكايتان من أفغانستان

ترجمة: حنان الصفتى
مراجعة: رأفت الدويرى

World Falktales
Edit by Richard M. University of Chicago Press, 1975.

حكاية «غرام ابنة المغولى .والفتى العربى»

تقديم:

ـ جمعها حافظ الله ببغداد سنة ١٩٦١ وتم نشرها فى كابول سنوات ١٩٦٩-١٩٧٠. No. 5 pp. 1-107, No. 6 pp. 7-13

طبقاً لدليل تصنيف الحكايات وطرزها:

ـ هذه الحكاية قد تشتمل على بعض عناصر كما فى طراز Type 516 مثل حكاية القديس يوحنا.. خاصة فى الجزء الأول عندما يقع الأمير فى قصة الحب، فقد نرى عدة موتيفات تتكرر فى هذه الحكاية. مثل موتيفة أن الأميرة تتمتع بجمال فائق يجعل كل من يراها يقع فى حبها كما فى طراز T15.1.

ـ موتيفة الحب بمجرد النظر إلى صورة كما فى طراز T11.2.

ـ موتيفة تنافس الأب والابن على الحب كما فى طراز T92.9.

ـ موتيفة مرض الحب كما فى طراز T24.1.

ـ موتيفة البحث عن امرأة مجهولة استحوذ حبها على قلب رجل من خلال صورة كما فى طراز H1381.3.1.2.1.

ـ موتيفة المرأة العجوز التى تقدم المساعدة كما فى طراز N825.3.

ـ موتيفة المرأة العجوز بمهمة محددة لتساعد بها البطلة كما فى طراز H971.1.

ـ موتيفة حب الفتى للأميرة الذى لا يفوقه حب والذى يظهر فى أغانيه لها كما فى طراز T175.3.

ـ موتيفة الحب من أول نظرة كما فى طراز T15.

ـ موتيفة اتصال الحبيبين من خلال فتحة بالحائط كما فى طراز T192.11.

ـ موتيفة التنافس على الفتاة نفسها كما فى طراز T92.11.

ـ موتيفة أن يدفع للعروس وزنها ذهبا مهراً لها وأربعين جملاً يحملون مجوهرات كما فى طراز T52.3.

ـ موتيفة اللص الذى يتحول إلى صديق يساعد كما فى طراز N884.

ـ موتيفة كيد الزوجة الثانية كما فى طراز K2222.

ـ موتيفة القتل بالتفاحة المسمومة كما فى طراز S111.4.

ـ موتيفة خطف الأميرة العذراء كما فى طراز R10.1.

ـ موتيفة تعد هذه الحكاية الرومانسية جزءاً من التراث الحكائى الشعبى الأفغانى لأكثر من ألف عام.

وفى الوقت نفسه، قد أمدتنا بمعلومات عن الحكايات الرومانسية التى كان يتداولها الشعراء فى بلاط الملوك، فتعد حكايتا أبى القاسم الفردوسى Zal and Rudabel وBizan and Munizeh فى بلاط غزانى سنة ١٠١٠م بعد الميلاد مثلين للحكايات الشعبية وحتى يومنا هذا حيث تتعدد الحكايات الرومانسية وتعيش فى التراث الأفغانى الشعبى.

واللغة الشعبية (الباشتو) فى أفغانستان هناك حكاية Adamkhan and Durkhanany التى تتردد عندما يتجمع النساء والرجال معاً فى ليالى الشتاء.

وبالرغم من ريفية حكاية ابنة المغولى والفتى العربى إلا أن لها قاعدة عريضة من الفلاحين فى غرب أفغانستان؟

فى هذه الحكاية، فإن المؤلف الشفهى للحكاية يوحد بين الغازى العربى والمغولى معًا لهذا البلد فى القرنين السابع والثالث عشر بعد الميلاد ليغزل الحكاية فى إطار مألوف له.

إن محمد هاشم الفلاح ذا الخامسة والأربعين سنة والذى يعيش على تربية الماشية فى قبيلة باراكازى من حنداخان يحكى روايته عن ابنة المغولى والفتى العربى التى تعلمها من كاكا موسى والذى توفى عن عمر تسعين عاماً وقبل عشرين سنة والذى يتذكره الناس دائماً بطريقته الخاصة فى رواية الحكايات.

وقد قام بغبان بتسجيل الرواية الثانية للحكاية على شريط تسجيل وقد بعث به مع جواهر الفلاحة ربة المنزل ذات الثلاثين من عمرها والتى اصطحبت زوجها فى عمله بالصحراء فى مدينة هيرات.

وقد جمعت ماريكا بغبان الرواية الثالثة للحكاية من مادار أمين زوجة توابريان حارس المتجر فى مايو ١٩٧٣.

فالروايات الثلاث للحكاية المذكورة هنا قد غنيت بالصوت وبالرغم من عدم اصطحاب الموسيقى، فغالباً ما يكرر العود أو الرق اللحن فاصطحاب الموسيقى يعتمد على راوى الحكاية الذى يلعب دور آلة موسيقية فى إلقائه أو عازف موسيقى إن كان ممكناً.

فمنذ أن أملى محمد هاشم هذه الرواية «ابنة المغولى والفتى العربى» وهو وحده الذى يستمع إليها.

ولكن فى أوقات أخرى قام بقص روايته على الذكور فقط أو على الجنسين معًا بما فيهم الأطفال إلا أن طبيعة جمهور المستمعين هو جمهور الحكاية المأساوية نفسه؟.

إن روايات النساء من غير المعتاد أن تحكى فى حضور الرجال إلا إذا كانوا من الأفراد المقربين من الأسرة.

فالعناصر المرتبطة بالثقافة الأفغانية والمسلمة غنية فى هذه الحكاية؛ فموتيفة الحب من النظرة الأولى ترجع إلى الليالى العربية؟

وعلى الرغم من وجود هذا فى حكايات الشعوب الأخرى، فإنه يظهر بشكل واضح فى العادات الإسلامية، فإن الفصل بين الجنسين فى المجتمعات المسلمة قد يبالغ فى حب أساسه الجسد والذى قد يزيد من المشاعر بين الحبيبين وكنتيجة يكون هناك المزيد من حكايات الحب من أول نظرة بين المسلمين وكذلك فى الموتيف رقم T41.1 تبادل الحب من خلال فتحة فى الحائط والذى يعكس المسافة الثقافية بين الرجال والنساء. وفى القرى الأفغانية فإن حجم المهر وقيمته يرمزان إلى قيمة العروس. فكلما كانت العروس ذات مكانة ارتفعت قيمة المهر. هذه الحقيقة الثقافية تكشف لماذا يدفع الأمير مهراً عبارة عن أربعين جملاً يحمل مجوهرات لابنة المغولى.

ويمثل تقديم السم للأزواج متعددى الزوجات إدانة ممارسة مثل هذا الفعل فى العادات الشفاهية الأفغانية.

نص حكاية «غرام ابنة المغولى والفتى العربى»

«.. كان ياما كان..

كانت هناك أميرة تدعى ابنة المغولى تشتهر بجمالها ورفعة أخلاقها وقد تعدت شهرتها هذه حدود إمبراطورية والدها، وكانت تلك الأميرة فى سن الزواج.. فتقدم للزواج منها العديد من ملوك وقادة وسلاطين كل بلاد العالم.

.... ولكن كل تلك العروض قد قوبلت بالرفض.. فلم يستطع أحد أن يفى بشروط والدها، بعض منهم أصيبوا بالإحباط وباليأس ورجعوا إلى

بلادهم والبعض الآخر هجروا ديارهم وافترشوا الأرض حول القصر الذى تقيم فيه الأميرة حتى يتمتعوا بالنظر إليها عندما تخرج إلى الحديقة كل يوم جمعة.

وكان ملك العرب أحد هؤلاء الخطاب.. وبعد أن قوبلت كل محاولاته للزواج منها بالفشل.. وجد صورة للأميرة فحملها معه إلى مملكته. ووضعها فى صندوق ذهبى.. ووضع الصندوق فى قصر يدعى قصر الخاس. وكان يذهب كل يوم إلى القصر لينظر إلى الصورة، وكان المقربون له شغوفين لمعرفة ما الذى بهذا القصر.. ولكن لم يجرؤ أحد على سؤاله، ولاحظ ابن الملك والوريث الوحيد للعرش ذهاب أبيه المتكرر لقصر الخاس، فذهب وسأله:

الأمير: ماذا يوجد بهذا القصر يا أبى؟

الملك: «.... لا شىء يا بنى»

الأمير: هل لى أن أزوره؟

الملك: لا يابنى، إن قصر الخاس هو مكتبى الخاص.. وأنا لا أرغب أن يطلع أحد على أوراقى ومذكراتى.

الأمير: أنا لن أطلع على أوراقك وأعدك ألا ألمس أى ورقة.

الملك: يا بنى إنه يوم جميل.. لماذا لا تمتطى جوادك بدلاً من ذلك.

الأمير: يمكننى أن أمتطى حصانى فى أى يوم.. ولكنى أفضل أن أرى قصر الخاس اليوم.

هنا أدرك الملك الأب أن ابنه لن يتوقف عن طلبه بسهولة، فصاح فى وجه الأمير بغضب قائلاً «لا يوجد بهذا المبنى ما يخصك لتراه.. اتركنى وشأنى».

وكانت تلك هى المرة الأولى التى يرفض فيها الملك طلبًا لابنه ويتحدث معه بهذه الطريقة الجافة، فغضب الأمير وهدد بأنه سوف يغرق نفسه إذا لم يسمح له والده برؤية القصر، تلك الفكرة الجريئة أرعبت الملك وقال فى نفسه إن ابنى ليس ناضجًا حتى يدرك أهمية الحياة ومن الأفضل أن أعطى له مفتاح القصر وأن أمنع انتحاره. بمجرد أن حصل الأمير على المفتاح أسرع إلى قصر الخاس.

ثم فتح بوابة القصر، فوجد سبعة غرف كل منها تؤدى إلى الأخرى، ذهب الأمير ودخل الغرفة الأولى ثم الثانية ثم الثالثة ولكنه لم ير شيئًا غير الأثاث لكن فى الغرفة السابعة وجد صندوقًا ذهبيًا، أقترب الأمير من الصندوق وفتحه ورأى صورة الأميرة المغولية، سحر جمال هذه الأميرة الأمير الشاب وتعجب من تكون تلك الفتاة وأين تسكن.. ولا يوجد أحد غير الملك يمكن أن يسأله عنها.

لذا أخذ الأمير صورة الأميرة وذهب إلى والده وسأل «أبى من تكون تلك الفتاة؟» لم يجب الملك على ابنه وانتزع منه صورة الأميرة المغولية.. وقال له إن هذا الأمر لا يخصك، اذهب وذاكر دروسك، فأدرك الأمير أن مزيدًا من الأسئلة لوالده الملك سيكون بمثابة مضيعة للوقت، ترك الأمير حجرة والده الملك دون أن يتفوه بكلمة، فعدم حصوله على معلومة عن صاحبة الصورة ما زاده إلا حزنًا. مرت عدة شهور فقد خلالها الأمير حيويته وأصبح شاحب الون ولم يعد ينضم إلى أصدقائه فى الحفلات، وإذا أصر أصدقائه على اصطحابه إلى الحفلات يبقى معهم فقط بجسده ولكن روحه مع من رآها فى الصورة التى فى خياله.

رأى الملك التغيرات التى طرأت على ابنه الأمير، فهو لا يريد أن يشقى ابنه لكن من الصعب الوصول إلى حل لتلك المشكلة.. فكل من الابن والأب يحب الفتاة نفسها، وأخيرًا هزمته مشاعر الأبوة، حتى نادى ابنه فى أحد الأيام، وقال له «يا بنى إنك تفقد صحتك مع الوقت.. كل هذا من أجل شىء لا يمكن الحصول عليه فإن من تحبها لها من الخطاب الكثير ولقد حاولوا جميعًا الفوز بها ولكنهم فشلوا، أنصحك بأن تكف عن التفكير فيها».

أنصت الأمير إلى والده حتى فرغ من حديثه وكأنه لم يسمع شيئًا.. وإذ به يسأل والده الملك «لماذا لم تخبرنى عن اسمها؟».

تنهد الملك وقال «اسمها ابنة المغولى»

سأل الأمير سؤال آخر «من هى ؟».

أجاب الملك «إنها أميرة المغول».. ثم أضاف الملك قائلاً «تذكر نصيحتى يا بنى».

لم يقل الأمير شيئًا لوالده الملك وفى الصباح التالى ذهب الأمير إلى والدته.. وقال لها «إنى فى حاجة إلى بعض المال وجواد للقيام برحلة إلى عاصمة المغول».

حاولت الملكة الأم أن تقنع ولدها بعدم القيام بتلك الرحلة ولكنه أصر، فذهبت وأخبرت الملك بقصة ابنها الأمير..

ولكن جهود الملك لإقناع ابنه بالعدول عن تلك الرحلة قد ذهبت هباءً أيضًا.

فأعطوا له الجواد وكل ما يحتاجه من مال وأربعين عبدًا.. وانطلق الأمير خارج حدود مملكة والده....

الآن وقد أصبح الأمير وحيدًا فى رحلته وقضى أيامًا وليال عدة فى الصحراء فى النهار يكون السرج مقعده وفى المساء تكون الأرض سريره، مرت عدة أسابيع.. وأخيرًا وصل إلى عاصمة المغول.. لم يكن الأمير يعرف أحدًا بالمدينة.. حيث ذهب دون هدف هنا وهناك حتى رأى امرأة عجوز تسرع إلى منزلها، فسألها «هل لك أن ترينى مكانًا لأقضى فيه الليل فسألته المرأة «أين أنت ذاهب ؟».

فأجاب الأمير «لقد وصلت اليوم إلى هذه المدينة وسوف استمر هنا لفترة».

أجابت المرأة «هل لى أن أدعوك ضيفًا لى ؟».

قبل الأمير دعوة المرأة العجوز واصطحبها إلى منزلها، كان يعلم أنها فقيرة ولابد أن يدفع لها بعض المال عرفانًا بجميلها.. حيث قال فى نفسه «قد تكون حفنة ذهب كافية».

وقام بوضع هذا الذهب فى طبق•قدمه له أثناء تقديمها فنجانًا من الشاى.

سعدت المرأة كثيرًا عندما رأت الذهب وقالت له «أنت لست بحاجة للبحث عن مكان آخر ابق كما تريد».

أجاب الأمير «إنى أقدر معروفك ولكن مشكلتى ليست مكان مشكلة هنا».

قالت المرأة «يسعدنى أن أقدم لك أى مساعدة قد تحتاجها».

أخبر الأمير المرأة العجوز عن قصته واستمعت هى إليه ثم قالت له فى النهاية «أنت واحد من كثير تقدموا لخطبة الأميرة، ولكنك شاب ووسيم ولك أن تجرب حظك».

صمت الأمير للحظة ثم قال متنهدًا «لو يمكنى أن أراها».

قالت المرأة «إن نافذة منزلى تطل على حجرة ملابس الأميرة.. وفى الصباح عندما تأتى الأميرة لتتزين سوف أريها لك».. كان هذا أسعد خبر سمعه الأمير.

فى المساء استغرق كل شعب العاصمة المغولية فى النوم ولكن الأمير بقى مستيقظًا حتى الصباح متخيلاً وجه الأميرة وهى تجلس أمام طاولة الزينة، مر الوقت سريعًا من أجل خاطر الأمير وأخيرًا جاء الصباح وجلست الأميرة تتزين وتمشط شعرها وأشارت المرأة العجوز إلى الأميرة.. فلم يقاوم الأمير جمال الأميرة وأخذ يغنى بصوت عال:

هذه هى حجرة الأميرة

ها هى تمشط شعرها

إنها هى من أصابتنى بالجنون إلى الأبد

سمعت الأميرة غناء الأمير لها فغضبت.. وذهبت لترى من الذى يغنى فتدلى شعرها الطويل ليصل إلى خصرها، هذا المنظر حرك مشاعر الأمير فذهب يغنى ثانية.

وقفت ابنة المغول وقد جدلت شعرها وجعلته يصل إلى خصرها.

غضب الأميرة أثار خوف المرأة العجوز فانتزعت الأمير من أمام النافذة، وقالت له غاضبة «ابتعد عن النافذة فإذا عرف ملك المغول أنك ضايقت ابنته سوف يعاقب كلاً منا».

فاعتذر الأمير خوفا من أن يفقد معرفة تلك المرأة العجوز وقال لها بأدب شديد «اعذريني فإنى لم أفعل ذلك عن عمد أنى كنت أغنى لنفسى» ثم جلس فى أحد أركان المنزل حزينًا.

حزن الأمير أثار مشاعر المرأة العجوز فقالت له «إن الأميرة المغولية تذهب إلى حديقة قصرها كل يوم جمعة فاذهب إلى الطريق المجاور للحديقة وسوف تراها هناك».

شعر الأمير بسعادة غامرة من هذا الخبر فوقف ينظر حوله وأخذ يحصى أيام الأسبوع «سبت، أحد.... اليوم الخميس وغدًا الجمعة وهناك ليلة واحدة بينى وبين رؤية الأميرة وغدًا سوف يمكنى أن أراها وهى ذاهبة إلى الحديقة.

بدا الليل طويلاً جدًا بالنسبة للأمير.... ولكنه أخيرًا انقضى.. وفى الصباح الباكر ذهب الأمير إلى بوابة قصر الأميرة فرأى جمعًا من الناس ينتظرون على الطريق..

سأل الأمير أحد الأشخاص «من يكون هؤلاء الناس؟».

فأجابه الرجل إنهم الأمراء والقادة الذين وقعوا فى حب الأميرة. ولم يكمل الرجل روايته حتى خرج بعض الخدم من القصر يعلنون أن الأميرة سوف تخرج إلى الحديقة ويجب على الجميع أن يخفضوا أعينهم، «بمجرد أن سمع الأعيان فعلوا جميعًا.... ولكن الأمير لم يطع..

مرت دقائق وظهرت الأميرة وهى ذاهبة إلى الحديقة محاطة بأربعين وصيفة اختلس الناس النظر إلى الأميرة من بين أصابع أياديهم وهى تغطى وجوههم.

كان حب الأمير العربى للأميرة المغولية أكبر من صبره ولم يستطع أن يفعل مثل ما فعل الآخرون وأن يختبئ فى ركن، لذا فقد بدأ يتبعها.

لم تكن الحديقة بعيدة عن قصر الأميرة فبمجرد وصولها فتح أحد الخدم بوابة القصر وفى دقيقة دخلت هى ووصيفتها وأغلقت البوابة، فلم يعد فى إمكان الأمير العربى الدخول، فأخذ يتلفت ماشيًا حول القصر وإذ به أخيرًا يجد جزءًا مكسورًا بالحائط قد يساعده فى التسلق بسهولة، وللمرة الثالثة يرى الأميرة من فتحة بأعلى هذا الحائط. كان ينظر إليها بوله شديد حتى إنه نسى غضبها منه فى المرة السابقة، وبدأ يغنى لها.

أميرتى المغولية

زهرة جميلة فى هذه الحديقة

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى.

سمعت الأميرة المغولية صوت الأمير العربى فالتفتت حولها ثم نظرت إليه، كانت تلك النظرة الأولى هى سبب وقوعها فى حبه.. ولم تستدر عنه عندما عاود غناءه لها

أسكرتنى عيونك وسحرتنى

أنت أجمل من الحوريات

لا تبتعدى عنى مرة ثانية

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى

رغم أن أيًا من خطاب الأميرة لم يثر إعجابها.

إلا إنها لم تستطع أن تقاوم الأمير العربى، أنتهى الأمير العربى من غنائه ولكن لم يكف الحبيبان عن النظر كل منهما إلى الآخر فتحولت تعبيرات وجهيهما، فحل الحب محل الغضب على وجه الأميرة والأمل محل اليأس على وجه الأمير العربى... فبعثت له رسالة بأن يتقدم لأبيها لخطبتها.

ترك الأمير الحديقة وأسرع إلى المرأة العجوز ليخبرها بنجاحه، فهنأته المرأة ونصحته بألا يضيع وقتًا وأن يسرع لخطبتها من الملك، فقالت له «اذهب وأخبر الملك برغبتك فى الزواج من الأميرة.. وموافقة الأميرة على ذلك».

وفى صباح اليوم التالى ذهب الأمير إلى ملك المغول ليطلب يد الأميرة، فأخبره ملك المغول بأن

ملك كاجار تقدم ليخطب الأميرة لابنه الأمير، وأن ملك المغول قد طلب منه أربعين جملاً محملين بالذهب والمجوهرات مهرًا لابنته وأنه سوف يأتى بعد أربعين يومًا بما طلبه الملك المغولى، ثم أضاف الملك إلى الأمير العربى بأنه إذا أتى بهذا المهر فى وقت أسرع سوف يفوز بالأميرة.

قال له الأمير العربى «سأحاول».

وعاد إلى منزل المرأة العجوز لاستشارتها فقالت له المرأة «أذهب وأحضر الذهب والمجوهرات لتحصل على جوهرتك».

كان على الأمير العربى أن يذهب ليحضر هذه المجوهرات، فقام الأمير وقبل يد المرأة العجوز وامتطى جواده ليتجه إلى وطنه، كان يحتاج إلى مزيد من السرعة ليكسب الوقت لذا فقد كان يسرع بقدر المستطاع بجواده، فبمجرد أن وصل إلى منتصف الطريق وإذا بالجواد يقع ميتا من شدة التعب.

بالرغم من عدم اعتياد الأمير على السفر ماشيًا على الأقدام إلا أنه اضطر إلى ذلك ومشى طيلة يوم أو يومين حتى تورمت قدماه وبالرغم من هذا كله إلا أنه لم يضع دقيقة فى رحلته هذه واستمر فى المشى حتى وصل إلى حدود مملكة والده.

سمع حاكم المدنية بوجود الأمير على الحدود فنظم فوجًا لاستقبال للأمير وذهب واستقبله استقبالاً حارًا.

قال الأمير للحاكم بمجرد وصوله «لن أبقى هنا طويلاً، وفر لى وسيلة انتقال إلى العاصمة» وبمجرد أن تناول الأمير الغداء مع الحاكم كان الحاكم قد أمر بإعداد كل شىء لنقل الأمير إلى العاصمة التى يعيش فيها الملك.

لم تكن الرحلة طويلة من تلك الضاحية إلى العاصمة، ونقل الرسل خبر وصول الأمير إلى قصر الملك حيث استقبله حشد كبير من الشعب بمختلف طبقاته، وسعد الملك والملكة بعودة ابنهما الأمير وسألاه عن رحلته فى مملكة المغول وما هى النتيجة؟ فأخبرهما «لقد نجحت وكان على العودة سريعًا إلى هنا؟».

سأله والداه «لماذا؟».

أجابهما «لأخذ أربعين جملاً يحملون من الذهب والمجوهرات وذلك لتقديمهم لملك المغول كمهر لابنته» سعد الملك والملكة لهذا الخبر وكانت بالنسبة لهما سعادة ابنهما لا تقدر بأموال العالم.

قام الملك والملكة بإصدار الأوامر للقائمين على الخزائن بتجهيز لأربعين جملاً محملين بالمجوهرات.

وفى الصباح التالى، شد الأمير رحاله واتجه إلى مملكة المغول ومعه قافلته.

فى هذه المرة كان الطريق إلى المملكة مألوفا، أمر الأمير الخدم أن يسيروا فى رحلتهم ليلاً ونهارًا حيث كانوا ينامون فقط إذا شعروا بالتعب الشديد ومرت الأيام فى هذه الرحلة الطويلة حتى جاء صباح يوم الحادى والأربعين عندما دخلوا عاصمة مملكة المغول، أسرع الأمير وسأل أول شخص مر به «هل هناك أخبار عن ابنة الملك المغولى؟» أجاب الرجل «نعم لقد حضر ابن ملك كاجار ومعه الأربعون جمل محملين بالذهب والمجوهرات وقدمها مهرًا لابنة ملك المغول وسوف يتزوجها فى قصره بمملكة كاجار»، حطم هذا الخبر قلب الأمير العربى حيث قال فى نفسه «هذا مستحيل أنا لا أصدق أنها سوف تفعل ذلك لابد إنها أجبرت على الزواج».

أمر الأمير العربى الخدم بأن يضعوا الأربعين جملاً المحملين بالذهب فى القصر وأن يخبروا الملك بأنه أحضرها وفى الوقت نفسه لم يشعر الأمير العربى برغبة فى مقابلة ملك المغول بل قام بسؤال الناس عن الطريق إلى مملكة كاجار وامتطى جواده وانطلق طوال النهار حتى حل الظلام.. وحينئذ كان قد وصل إلى مفترق طرق ولم يعرف فى أية طريق سارت قافلة الأميرة ومعها ابن ملك كاجار، فنزل من على جواده وبقى طوال الليل هناك، غمر الحزن الأمير وضاعف حزنه هذا الليل الطويل والوحدة المقفرة، بدأ الأمير فى الغناء عاليًا تعبيرًا عن حزنه.

وصلت إلى مفترق طرق

أتنهد وابكى

وأفكر فى وجهك القمرى

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى

كان الأمير يتمتع بخيال خصب وجميل فأخذ يتذكر الماضى ويتأمل الحاضر ويتطلع إلى المستقبل وهناك بعض الأحداث المحزنة ولكن هناك أيضًا الجميلة.

أخذ يفكر حتى غلبه النوم.

كان المكان الذى اختاره الأمير ليستريح فيه حتى الصباح موطنًا للص خطير ينام فى النهار ويقوم فى الليل ليسطو على القوافل أتى هذا اللص إلى الأمير العربى وهو نائم وقام بطعنه فى قدميه بسيفه، صرخ الأمير وقام من نومه مفزوعًا.

قال له اللص بصوت ممزوج بالكراهية «أعطنى نقودك»

رد الأمير «لو كان معى أى نقود لما نمت هنا».

سأله اللص «إذن ماذا تفعل هنا؟.

حكى الأمير للص حكايته بالكامل، تأثر اللص بقصة الأمير العربى وكف عن تهديده وقال له «خذنى أخًا لك وسوف أساعدك قدر استطاعتى» تصافح الأخان، قال الأمير «من الآن وحتى نهاية حياتنا وأنت أخى».

ضمد الأخ المتبنى جرح الأمير وركب الاثنان الجواد وانطلقا.

بمجرد أن أرسلت الشمس أول أشعتها كانا قد تركا هذا المفترق، حتى وصلا إلى القافلة. قال أخو الأمير «يجب عليك أن تبحث أولاً أنها لازالت تحبك، غن فإذا كانت هى لازالت تتذكر صوتك ستعرف أنك هنا وستخبرك ما الأمر».

بدا اقتراح أخى الأمير اقتراحًا جيدًا فقام الأمير وأرسل للأميرة رسالة غنائية:

أميرتى المغولية الجميلة

ليس لى مأوى.. دعينى أشاركك غذاءك

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى

تذكرت الأميرة صوت الأمير العربى وفهمت الرسالة التى تتضمنها الأغنية، فانتظرت حتى حل الظلام على البلاد وقامت بإرسال إحدى وصيفتها له ومعها وعاء طعام ورسالة له.

عزيزى الأمير

أرجو أن تتفهم أن الأشياء التى حدثت كانت خارج إرادتى، كن صبورًا تتبع القافلة فإن هناك بعض الخطط ستأتى فى وقتها.... حبيبتك.

أكد خطاب الأميرة إخلاص الأميرة وحبها للأمير، فأخبر الأمير الرسول بأنه سوف يتبع القافلة.

وفى الصباح الباكر رحلت قافلة ملك كاجار فذهب الأمير وأخوه بالتبنى خلف القافلة.

كان زوج الأميرة المنتظر هو حاكم أحد المقاطعات فى مملكة كاجار حيث تقيم زوجته الأولى هناك وعندما عاد والده أخبره بأنه لابد من الذهاب إلى مملكة المغول لعقد قرانه الثانى وفى الوقت نفسه نقلت أميرة المغول إلى قصر أعد خصيصًا لزواجها تقيم فيه مع وصيفاتها، أما الأمير العربى فقد أقام بأحد الجوامع القريبة لقصر الأمير حتى يسهل الاتصال بها، كل خطط الأمير العربى والأميرة المغولية بدت مستحيلة ولكنهما لم يفقدا الأمل.

بينما كان الزوج المنتظر أمير كاجار يعد نفسه للزواج كانت زوجته الأولى تشتعل غضبًا فقررت الانتقام منه بسبب رغبته فى الزواج من ثانية فدبرت مكيدة لقتل الزوجة الثانية وهى الأميرة المغولية، فقامت بوضع السم فى بعض التفاحات وطلبت من زوجها الأمير أن يأخذ التفاحات معه هدية منها إلى خطيبته الأميرة المغولية.

رحل أمير كاجار وفى طريقه إلى مملكة المغول شعر بالجوع فقام وتناول بعض التفاح وقال فى

نفسه بأنه سوف يستبدلهم بأخريات عند وصوله، وبعد أن أكل الأمير التفاحات شعر بتعب شديد وألم وأخذ الألم فى ازدياد حتى وقع مغشيًا عليه ثم مات، نظر إليه جواده وهو لا حراك فيه فرجع لوحده إلى مملكة الكاجار، وبمجرد أن رآه المسئولون فى المدينة قاموا بتحرى الأمر حتى وجدوا جثة الأمير، فرجعوا وأخبروا الملك والملكة بتلك المأساة، انتشر خبر وفاة أمير كاجار فى كل الأنحاء، حتى وصل الخبر الأمير العربى والأميرة المغولية، بالطبع حزنًا لهذا الخبر ولكنهما فرحا لنجاحهما الخاص، كان الأمير العربى والأميرة المغولية قد جمعا أمتعتهما استعدادًا للرحيل، استغرق ذلك مجهودًا كبير من الأميرة حتى شعرت بالنعاس وراحت فى نوم عميق.

وفى المساء حيث الجميع نيام، انتظر الأمير العربى الأميرة حتى تفتح له الباب ولكنها لم تفتح، قام الأمير بالغناء حتى يوقظها.

نست الأميرة لقاءنا وراحت فى نومها

قد تكون لا تريد صحبتى

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى

سمعت الأميرة صوت الأمير فقامت وفتحت له الباب على الفور، قام الأمير وأخوه بالتبنى بمساعدة الأميرة بأن تعتلى جوادها وانطلقوا حتى وصلوا إلى منزل الأمير العربى وقضوا الليل هناك، كان الوقت لطيفًا حيث تجمع الثلاثة فى صحبة جميلة وصوت ركل الجواد يملأ المكان ويتردد فيه. بدأ الأمير فى الغناء.

تركت أحزانى انضممت إلى محبوبتى

يزيد ذلك من نضرتى

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى

رحلت الأميرة فى الفجر

لتنضم إلى حبيبها وتهجر أعداءها

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى

استمروا فى المضى يتمتعون بمناظر جميلة كثيرة تمر بهم، ظهر أمامهم قطيع من الجمال كانت ترعى فى الوديان ومعها راعيها معه آلة نفخ موسيقية، أثار هذا المشهد مشاعر الأمير وشعر بأنه يمر بأسعد لحظة فى حياته وعاود غناءه مرة ثانية.

أنت، أيتها الأرملة

انظرى إلى قطيع الجمال وهى ترعى بين فروع النهر

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى

سالت الأميرة بغضب «متى تزوجت لأصبح أرملة؟»

أجاب الأمير «هذا فقط لأحافظ على سجع الغناء».

صمت كل شىء بعد هذا الحوار ولم يبق غير صوت حوافر الجياد على الأرض، وإذ براعى غنم يقطع هذا السكون بصوته وهو يصرخ «أمسك.. أمسك» والتفت الأمير والأميرة أخو الأمير بالتبنى إلى مصدر الصوت حيث رأوا ذئبًا ينقض على أحد النعاج.

كان الأمير العربى له خبرة كبيرة بالصيد، وبمجرد أن رأى هذا المشهد استعاد خبرته الماضية فصاح قائلاً «دعنى أمسكها لك» قام وقفز فوق جواده وانطلق خلف الذئب، هرب الذئب بين الجبال والوديان وكان الأمير وكلب الراعى خلف الذئب، حتى وصل إليه ارتعب الذئب وفر هاربًا تاركًا فريسته.

عندئذ كان جواد الأمير قد أنهك من مطاردة الذئب ولم يحتمل فوقع ميتًا، اضطر الأمير إلى أن يسير على قدميه.

ما قطعه راكبًا جواده وذلك ليلحق برفاقه وأخذ ينعى وفاة جواده بالغناء

قد يكون علامة لسوء حظى

أن يموت جوادى منى

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى

لم يبق غير وقت قليل حتى ينضم إلى رفاقه، فلمح قطيعًا من الجمال يرعى على جانبى الوادى فأراد أن يطلع الأميرة وأخيه بالتنبى على هذا المشهد الجميل، فقام بالغناء

من صخرة إلى أخرى

تتجمع الجمال لتتغذى

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى

وأخيرًا انضم إلى رفاقه، وحزنوا حزنًا شديدة عندما أخبرهم بموت جواده، فعرض عليه أخوه بالتبنى أن يأخذ جواده ويكمل هو الطريق ماشيًا على الأقدام ولكن الأمير رفض، ولكن أخيه بالتبنى أصر على ذلك إصرارًا شديدًا، فوافق الأمير واستأنف الجميع الرحلة، وسافروا طيلة يوم كامل وفى المساء أقام الأمير خيمة بمقربة جبانة وراح فى نوم عميق، فقام أخوه بالتبنى بمساعدة الأميرة فى إعداد الطعام للأمير، انتهت الأميرة من إعداد الطعام وقامت بالنداء على الأمير بالغناء حتى توقظه.

أشعلت الأميرة النار لطهى الطعام

لكن أميرها العربى من شدة التعب نام

اسمع صوتى... يا أميرى العربى

استيقظ الأمير على صوت الأميرة وقام وتناولوا الطعام سويًا وناموا جميعًا، وبمجرد طلوع الفجر قاموا متجهين إلى مملكة الملك العربى، تعب الجميع من عناء السفر وفى الظهيرة كانوا قد وصلوا إلى حدود المملكة وزادهم اتساع الصحراء من حولهم إرهاقًا ورتابة ولكنه كان بالنسبة للأمير طريقًا اعتاد عليه ويعرفه جيدًا.

رأى الأمير قطيع الغنم على جانبى الوادى فنادى على الراعى وسأله «لمن تكون هذه الأغنام» أجابه الرجل «لملك العرب» فقدمها الأمير العربى للأميرة هدية فى أغنية.

ألوف القطيع من الغنم

روحى وأملاكى ـ فقط لك يا حبيبتى

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى

انطلق الجميع حتى وصلوا إلى قمة جبل، لفت نظر الجميع قطيع من الماعز يرعى على الأعشاب، فنادى على الراعى وسأله «لمن تكون هذه الماعز» أجابه الرجل «لملك العرب» فقدمها الأمير العربى للأميرة هدية، وانطلق الجميع حتى وصلوا لمكان خال فلمح الجميع قطيعًا من الجمال يأكل من بعض الشجيرات الصغيرة، فنادى على الراعى وسأله «لمن تكون هذه الجمال» أجابه الرجل «لملك العرب» فقدمها الأمير العربى للأميرة هدية فى أغنية رقيقة:

مائة من الجمال ومائة من الرعاة الأقوياء

أقدمهم لأميرتى بإذن الله

مر وقت قصير، حيث رأى الأمير بعض الجياد ترعى، أدرك الأمير أنه وأبوه سيقدمونها إلى الأميرة هدية فقال الأمير للأميرة مغنيًا:

حدائقى وأرضى

بلدى وتاجى

كله لك يا حبيبتى

تعالى يا أميرتى الرقيقة

تعالى يا حصاد أزهارى

بذلك كان الجميع قد وصلوا إلى العاصمة رآهم بعض الناس فأسرع رسول بنشر خبر وصول الأمير فى جميع أرجاء المدينة، فخرج الجميع واستقبلوهم استقبالا حارًا وأوصلوهم إلى القصر.

وعند وصول الأمير إلى القصر قام بتقديم رفاقه إلى والديه الملك والملكة، وذكر المعروف الذى فعله

معه أخوه بالتبنى، فقال له الملك «أنت من الآن فصاعدًا ابنى أيضًا» وضمه إلى صدره وقبله.

وبعد أسبوع أقيم احتفال كبير لزفاف الأمير والأميرة المغولية والأخ بالتنبى على أخت الأمير واستمرت الاحتفالات لمدة أسبوع.

وطبقًا للعادات الهندوسية فقد تم تقديم الطعام غير المطهى وطبقًا للعادات العربية فقد تم تقديم الطعام المطهى.

زوجان من اللصوص لزوجة واحدة

جمعها حافظ الله البغبان فى ١٩٦٧ فى هيرات، هذا النوع من القصص الشعبية من طراز 1152SQ .

زوجان من اللصوص للزوجة نفسها وقد حكيت فقط فى الهند وقد تشترك مع طراز 1525L .

«ارتكاب جريمة السرقة أثناء الحكاية»

جزء من الحكاية قد يأخذ شكل «الرج اراى الذى يسر».

وهذا النوع من الحكايات معروف فى أماكن كثيرة مثل روسيا وليتوانيا والهند..

وفى عام ١٩٥٢ حكى أحد الزنوج فكاهة لريتشارد م. دورسون فى كليفلاند ولاية المسيسبى و هى فكرة الزوجة متعددة الأزواج نفسها.

«بأن اثنين من اليابانيين خلال الحرب العالمية الثانية تقابلا وتبادلا أمتعتهم ما فاكتشفا أنهما أتيا من المدينة نفسها والشارع والعنوان نفسه.

وأن لهما زوجة لها نفس المظهر والصفات، فتصافحا وقالا لابد إننا زوجان لنفس الزوجة.

والمسرحية الإنجليزية BOX COX لجون ماديسون مورتون (١٨١١-١٨٩١) والمبنية على موقف مقارب لسيدة صاحبة منزل قامت بتأجير حجرة لغريبين.. أحدهما يأتى فى النهار والآخر فى المساء..

نص حكاية «زوجان من اللصوص لزوجة واحدة»

كان هناك امرأة لها زوجان، أحدهما لص فى النهار والآخر لص فى المساء..

كان الاثنان يعيشان فى المنزل نفسه لمدة أربعة عشر عامًا ولا يعرفان شيئًا عن بعضهما.

عندما كان يأتى لص النهار يكون لص المساء قد رحل وبالطبع عندما يأتى لص المساء يكون لص النهار قد رحل وفى أحد الأيام استدعى اللصان الزوجان للالتحاق بالجيش، جاء لص النهار وقال لزوجته سوف أذهب للجيش، احضرى لى حقيبة ملابسى لآخذها معى.. وفى المساء جاء لص المساء وقال لزوجته سوف أذهب للجيش، احضرى لى حقيبة ملابسى لآخذها معى، قامت الزوجة بتجهيز حقيبة ملابس للص النهار وخبزت خمسة أرغفة له، ثم قامت الزوجة أيضًا بتجهيز حقيبة ملابس للص المساء وخبزت خمسة أرغفة له، ثم قامت بخبز خبز بالزبد «كعكة الكاليف» وقسمته نصفين أحضرت منديلين..

ووضعت نصف كعكة الكاليف مع الخمس أرغفة له وقامت بنفس الشىء مع الآخر.

فى اليوم التالى رحل اللصان الزوجان بعيدًا فى طريقهما إلى الجيش..

وبعد فترة وقف اللصان ليتناولا الغذاء. قال لص المساء سأحل منديلى وقال نفس الكلام اللص الآخر.. ثم قال لص المساء تعال وتناول معى خبزى أولا وعند الانتهاء منه لنتناول خبزك أنت. أتى لص النهار بمنديله وقام بحله وإذا بلص المساء يقول له يا أخى لقد أحضرت منديلى أنا. فرد عليه لص النهار «لا يا أخى لقد أتيت بها من حقيبتى وأكمل لص النهار إعداده للطعام.. وكانت المفاجأة للص المساء حيث قال هذا الكاليف نفسه وهذه الخمسة أرغفة نفسها! قال لص النهار دعنا نذهب لنفحص من أى حقيبة أتيت بتلك الأشياء. ذهب اللصان وفحصا الحقيبة قال لص المساء نعم هذه أشياؤك. أتى لص المساء بمنديله وحله فوجد نفس المحتويات التى لدى الآخر..

وقاما بوضع نصفى كعكة الكاليف معا لتكتمل واحدة كاملة، سأل لص المساء لص النهار «من أين أتيت بهذا؟»

أجابه اللص الآخر «من منزلى» ثم سأله «أين تسكن» فوصف لص النهار للص المساء من أين أتى، ثم سأله سؤال آخر «هل لك أن تصف لى زوجتك؟» فأجابه لص النهار بأنها قصيرة ولها عينان واسعتان، قال لص المساء «إن المنزل الذى تتحدث عنه هو منزلى والزوجة زوجتى».

تشاجر الزوجان اللصان وفى النهاية ذهبا إلى قائدهما.. وقالا له..

«لابد أننا نسينا بعض الأشياء فى منزلنا.. ويجب علينا الذهاب لإحضارها»،غضب القائد وطردهما من الجيش، أسرع اللصان إلى المنزل وعندما وصلا إلى باب منزلهما قام أحدهما بفتح باب المنزل ورفض أن يدخل الآخر، خرجت الزوجة، فقام اللصان بسؤالها «زوجة من تكونين؟».

«أجابت» زوجتكما أنتما الاثنان لقد أردت الاحتفاظ بكما معا لمدة ثلاثة عشر عامًا دون أن يعلم أحد منكما والآن وبعد أن عرفتما القصة فسوف أكون زوجة من يثبت أنه أكثر مهارة من الآخر فى عمله..

وافق اللصان على هذا الاقتراح..

وقال لص النهار للص المساء «عليك أن تتبعنى حيثما أطلب منك» قال لص المساء «حسنًا».

أخذ لص النهار حبة لفت وذهبا إلى المدينة وكان هناك بالصدفة أحد التجار يشترى بعض الأقمشة لزواج ابنة زوجته ومعه كيس نقود كبير داخل جيبه، نزل التاجر من عربته التى يجرها حصان ودخل أحد المتاجر فذهب لص النهار وقام باستبدال حبة اللفت بالنقود دون أن يشعر التاجر، قام التاجر بالنداء على البائع وقال له: اعطنى عدة أمتار من هذا وعدة أمتار من هذا وسأله «كم تريد؟» قال له البائع «ألفى جنيه أفغانى».

وضع التاجر يده فى جيبه وإذا به يخرج حبة اللفت، فقال للبائع:

«يبدوا أننى بدلا من النقود أحضرت بعض حبات اللفت» خرج التاجر من المتجر.. فقام لص النهار باستبدال النقود بحبة اللفت..

وذهب التاجر إلى منزله..

فصاح فى وجه زوجته قائلا «قد طلبت منك أن تعطينى بعض المال.. ولكنك أعطيتنى حبة لفت».

قالت الزوجة «أنت مخطئ لقد أعطيت لك كيسًا من النقود».

وضع التاجر يده فى جيبه فوجد النقود، قال «فى متجر الملابس كانت هذه الأموال حبة من اللفت!».

أخذ التاجر النقود ورجع إلى المدينة مرة ثانية..

وعندما وصل إلى المتجر.. قام لص النهار مرة ثانية باستبدالها بحبة اللفت - دخل التاجر إلى المتجر.. وهم باستخراج النقود فإذا بها قد تحولت إلى حبة لفت مرة ثانية.

رجع التاجر إلى زوجته وهو غضبان غضبًا شديدًا وقال لها «لقد طلبت منك نقودًا فأعطيتنى حبة لفت»

قالت الزوجة «ألم تكن نقودًا التى أعطيتك إياها».

قام التاجر بأخذ حبة اللفت من جيبه وقذفها إلى الأرض وإذ بها النقود، تعجب التاجر.

فقالت له الزوجة «لابد أن هناك شيئًا غريبًا فى المتجر اخرج من المتجر وقم بحساب البائع».

سمع التاجر نصيحة زوجته وذهب للمرة الثالثة إلى المتجر فقام اللص للمرة الثالثة باستبدال حبة اللفت بالنقود، وهناك قام التاجر بالنداء على البائع من خارج المتجر ليأخذ حسابه، وأخبر البائع بأنه لا يمكن الدخول لأنه فى كل مرة تتحول النقود إلى حبة لفت بينما تصبح نقودًا خارج المتجر، وفى هذه اللحظة قام التاجر بوضع يده فى جيبه ليخرج النقود وإذا بها للمرة الثالثة تحولت إلى حبة لفت، قال له البائع بغضب شديد «أتمزح معى»، انصرف التاجر

راجعًا إلى منزله ولكن فى هذه المرة بقت حبة اللفت فى حوزته.

ورجع اللصان إلى منزلهما وتناولا العشاء مع زوجتهما، ثم قال لص المساء «هذه المرة عليك أن تتبعنى حيثما أريد» فقال لص النهار «حسنًا».

أخذ لص المساء سلمًا وبضع مسامير وحبلاً وذهب الاثنان بعيدًا حتى وصلا إلى قصر الملك وهناك قام لص المساء بدق المسامير فى الحائط وثبت عليه السلم وربطه بالحبل وصعد اللصان على السلم ودخلا من نافذة إلى داخل المطبخ ثم إلى حجرة الملك فرأيا الملك يرقد وتقوم محظيته بتدليك قدميه وتضع رأس الملك على حجرها وكان هناك ديك مربوط فى قدميه فى السرير، قال لص المساء للص النهار «أنت تبقى هنا» جلس لص النهار مكانه ودخل لص المساء فوجد عشيقة الملك نائمة فرفع رأس الملك وقام بأخذ الديك وذبحه ووضعه فى إناء كبير ووضع عليه بعض التوابل وأشعل النار ووضعه للطهى وطلب من لص النهار أن يبقى يقلبه حتى لا يحترق ودخل إلى حجرة الملك وقام بتدليك قدمى الملك حتى استيقظ الملك من نومه، سأل الملك لص المساء «كم تكون الساعة الآن؟» أجابه اللص «الوقت مبكر» قال الملك للص «لا أعرف إننى لا أستطيع النوم» فقال اللص للمالك «ربما هناك ما يقلقك احك لى قصتك» قال الملك «قد يكون من الأفضل أن تحكى لى أنت قصتك».

قال له اللص: كان هناك إمرأة لها زوجان، أحدهما لص فى النهار والآخر لص فى المساء، كان الاثنان يعيشان فى المنزل نفسه لمدة أربعة عشر عامًا ولا يعرفان شيئًا عن بعضهما.

كان عندما يأتى لص النهار يكون لص المساء قد رحل وبالطبع عندما يأتى لص المساء يكون لص النهار قد رحل، وفى أحد الأيام استدعى اللصان الزوجان للتجنيد، جاء لص النهار وقال لزوجته سوف أذهب للجيش حضرى لى حقيبة ملابسى لآخذها معى وفى المساء جاء لص المساء وقال لزوجته سوف أذهب للجيش، حضرى لى حقيبة ملابسى لآخذها معى، قامت الزوجة بتجهيز حقيبة ملابس للص النهار وخبزت خمسة أرغفة له، ثم قامت الزوجة أيضًا بتجهيز حقيبة ملابس للص المساء وخبزت خمسة أرغفة له، ثم قامت بخبز خبز بالزبد «كاليف» وقسمته نصفين وأحضرت منديلين ووضعت نصف كعكة الكاليف مع أرغفة لص النهار الخمسة وقامت الشىء نفسه مع حقيبة لص المساء.

فى اليوم التالى رحل اللصان الزوجان بعيدًا فى طريقهما إلى الجيش وبعد فترة وقف اللصان ليتناولا الغذاء - قال لص المساء سأحل منديلى وقال الكلام نفسه اللص الآخر ثم قال لص المساء تعالى وتناول معى خبزى أولاً وعند الانتهاء منه نتناول خبزك أنت.

أتى لص النهار بمنديله وقام بحله وإذا بلص المساء يقول له يا أخى لقد أحضرت منديلى أنا - فرد عليه لص النهار لا يا أخى لقد أتيت به من حقيبتى وأكمل لص النهار فتح منديله وكانت المفاجأة للص المساء حيث قال هذه كعكة الكاليف نفسها وهذه الخمسة أرغفة.

قال لص النهار دعنا نذهب لنفحص من أى حقيبة أتيت بتلك الأشياء - ذهب اللصان وفحصا الحقيبتين قال لص المساء نعم هذه أشياؤك - أتى لص المساء بمنديله وحله فوجد المحتويات نفسها لدى الآخر وقاما بوضع نصفى كعكة الكاليف لتكتمل واحدة كاملة، سأل لص المساء لص النهار «من أين أتيت بهذا؟» أجابه اللص الآخر «من منزلى» ثم سأله «أين تسكن» فوصف لص النهار للص المساء من أين أتى، ثم سأله سؤالاً آخر «هل لك أن تصف لى زوجتك؟» فأجابه لص النهار بأنها قصيرة ولها عينان واسعتان، قال لص المساء «إن المنزل الذى تتحدث عنه هو منزلى والزوجة زوجتى، تشاجر الزوجان اللصان وفى النهاية ذهبا إلى قائدهما وقالا له «لابد أننا نسينا بعض الأشياء فى منزلنا ويجب علينا الذهاب لإحضارها» غضب القائد وطردهما من الجيش، أسرع اللصان إلى المنزل وعندما وصلا إلى باب منزلهما قام أحدهما بفتح

باب المنزل ورفض أن يدخل الآخر، خرجت الزوجة، فقام اللصان بسؤالها «زوجة من تكونى؟» أجابت «زوجتكما أنتما الاثنان لقد أردت الاحتفاظ بكما لمدة ثلاثة عشر عاماً دون أن يعلم أحد منكما والآن بعد أن عرفتما القصة فسوف أكون زوجة من يثبت أنه أكثر مهارة من الآخر فى عمله».

وافق اللصان على هذا الاقتراح وقال لص النهار للص المساء «عليك أن تتبعنى حيثما أطلب منك» قال لص المساء «حسناً».

أخذ لص النهار حبة لفت وذهبا إلى المدينة وكان هناك بالصدفة أحد التجار يشترى بعض الأقمشة لزواج ابنة زوجته ومعه كيس نقود كبير داخل جيبه، نزل التاجر من عربته التى يجرها حصان ودخل أحد المتاجر فذهب لص النهار وقام باستبدال حبة اللفت بالنقود دون أن يشعر التاجر، قام التاجر بالنداء على البائع وقال له أعطنى عدة أمتار من هذا وعدة أمتار من هذا وسأله التاجر «كم تريد؟» قال له البائع «ألفى جنيه أفغانى» وضع التاجر يده فى جيبه وإذا به يخرج حبة اللفت، فقال للبائع «يبدوا أننى بدلاً من النقود أحضرت بعض حبات اللفت» خرج التاجر من المتجر فقام لص النهار باستبدال النقود بحبة اللفت وذهب التاجر إلى منزله فصاح فى وجه زوجته قائلا «قد طلبت منك أن تعطينى بعض الأموال ولكنك أعطيتنى حبة لفت» قالت الزوجة «أنت مخطئ لقد أعطيت لك كيساً من النقود».

وضع التاجر يده فى جيبه فوجد النقود، قال «فى متجر الملابس كانت هذه الأموال حبة من اللفت!» أخذ التاجر النقود ورجع إلى المدينة مرة ثانية وعندما وصل إلى المتجر قام لص النهار مرة ثانية باستبدالها بحبة اللفت.

دخل التاجر إلى المتجر وهم باستخراج النقود فإذ بها قد تحولت إلى حبة لفت مرة ثانية.

رجع التاجر إلى زوجته وهو غضبان غضباً شديداً وقال لها «لقد طلبت منك نقوداً فأعطيتينى حبة لفت» قالت الزوجة «ألم تكن نقوداً التى أعطيتك إياها» قام التاجر بأخذ حبة اللفت من جيبه وقذفها إلى الأرض وإذ بها النقود، تعجب التاجر، فقالت له الزوجة «لابد أن هناك شيئاً غريباً فى المتجر أخرج من المتجر وقم بحساب البائع».

سمع التاجر نصيحة زوجته وذهب للمرة الثالثة إلى المتجر فقام اللص للمرة الثالثة باستبدال حبة اللفت بالنقود، وهناك قام التاجر بالنداء على البائع من خارج المتجر ليأخذ حسابه، وأخبر البائع بأنه لا يمكنه الدخول ولأنه فى كل مرة تتحول النقود إلى حبة لفت بينما تصبح نقوداً خارج المتجر، وفى هذه اللحظة قام التاجر بوضع يده فى جيبه ليخرج النقود وإذ بها للمرة الثالثة قد تحولت إلى حبة لفت، قال له البائع بغضب شديد «أتمزح معى» انصرف التاجر راجعاً إلى منزله ولكن فى هذه المرة بقت حبة اللفت فى حوزته.

ورجع اللصان إلى منزلهما وتناولا العشاء مع زوجتهما، ثم قال لص المساء «هذه المرة عليك أن تتبعنى حيثما أريد» فقال لص النهار «حسناً».

أخذ لص المساء سلماً وبضع مسامير وحبلاً وذهب الاثنان بعيداً حتى وصلا إلى قصر الملك وهناك قام لص المساء بدق المسامير فى الحائط وثبت عليه السلم وربطه بالحبل وصعد اللصان على السلم ودخلا من نافذة إلى داخل المطبخ ثم إلى حجرة الملك فرأيا الملك يرقد على حجر محظيته وهى تقوم بتدليك قدميه، وكان هناك ديك مربوط فى قدميه فى السرير، فقام لص المساء بأخذ الديك وذبحه ووضعه فى إناء كبير ووضع عليه بعض التوابل وأشعل النار ووضعه للطهى وطلب من لص النهار أن يبقى يقلب الديك حتى لا يحترق ودخل إلى حجرة الملك وقام بتدليك قدمى الملك حتى استيقظ الملك من نومه، سأل الملك لص المساء «كم تكون الساعة الآن؟» أجابه اللص «الوقت مبكر» قال الملك للص «لا أعرف إننى لا أستطيع النوم» فقال اللص للمالك «ربما هناك ما يقلقك احك لى قصتك» قال الملك «قد يكون من الأفضل أن تحكى لى أنت قصتك».

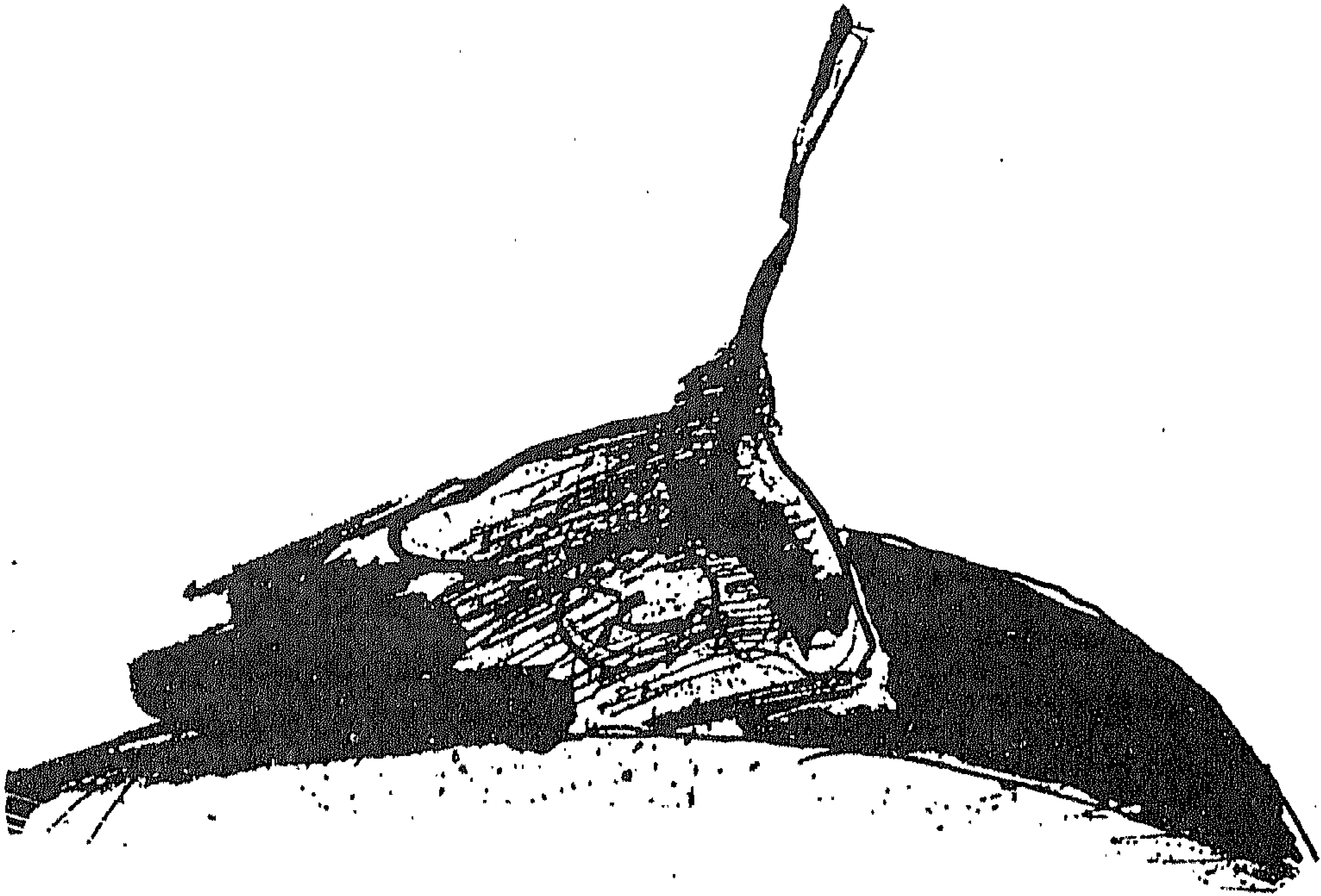
سأل اللص الملك «هل هذه الزوجة تكون زوجة لص النهار أم لص المساء».

قال الملك «بل تكون زوج لص المساء لقد فعل لص المساء الكثير من أجل زوجته وذهب إلى قصر الملك وذبح الديك وحكى قصة للملك لذا تكون زوجته».

قام لص المساء بتدليك قدمى الملك برقة شديدة حتى نام الملك، خرج اللص من حجرة الملك وذهب إلى لص النهار وأكلا الديك سوياً ورجعا إلى منزلهما.

استيقظ الملك مع شروق الشمس، نادى على المحظية وقال لها يجب أن يحلق رأسك عقاباً لما فعلت، لماذا لم توقظينى «قالت له حقاً لم أكن أعرف وقد استيقظت لتوى» قال «أين الديك» قالت «كان مقيداً هنا» نظر الجميع فى أنحاء الحجرة فلم يجدوا شيئاً فقال الملك لها «لقد أتى لص فى المساء وقام بذبح الديك وطهاه وأكله وحكى حكاية للملك ورحل ولكنى لم أفهم».

كان الملك حزيناً جداً وارتدى ملابس سوداء تعبيراً عن حزنه وأرسل منادياً فى الأسواق يخبر الناس أن من أتى إلى قصر الملك فى المساء وحكى له حكاية سوف يكسيه الملك بالذهب، سمع لص المساء النداء فذهب إلى قصر الملك ودق الأجراس ودخل إلى الملك فقال له الملك «أنت يا بنى من أتى إلى فى المساء وحكى لى حكاية بالأمس» قال له اللص «نعم يا سيدى أنا من يشاركه الآخر فى زوجته»، اعطاء الملك جائزته ودخل اللص الآخر فى الجيش وعاد لص المساء لزوجته وباركه الله ونرجو أن يحقق آمالنا جميعاً.



ملاحظات حول تفسير مفردات كتاب:

الأغانى الشعبية فى صعيد مصر

تأليف: جاستون ماسبيرو
تفسير: محمود الهندى
تقديم: د. أحمد مرسى
مراجعة: درويش الأسيوطى

يعد كتاب الأغانى الشعبية فى صعيد مصر من أهم المصنفات التى صدرت فى هذا المجال، ولا يقلل من جهد مؤلفه جاستون ماسبيرو تلك الملاحظات التى قد يتحفظ بها البعض على طريقة التصنيف أو نطاق المصنف أو غير ذلك من الملاحظات الموضوعية.

وقد قام مشروع «مكتبة الأسرة» بوضع الكتاب بين يدى الجمهور العريض من قراء العربية، وقد بذل الفنان محمود الهندى مع الدكتور أحمد مرسى جهدًا مشكورًا فى إعداد الكتاب للنشر والتقديم له. وقد أضاف الأستاذ محمود الهندى معانى المفردات فى الجانب الأيسر للنص بمحاذاة الشطرة الموجود بها المفردة، وفى أسفل الصفحة أضاف معانى الكلمات التى تحتاج إلى شرح مفصل أو تفسير. وقد أصاب المفسر فى كثير من تفسيراته خاصة بالنسبة للمفردات التى تحتاج إلى ردها إلى أصولها باللغة أو تحتاج إلى تقصى علمى أو تاريخى. غير أنه - ربما لبعده عن الصعيد معيشة ومعايشة - عميت عليه بعض المعانى أو تشابهت.

وإتمامًا للفائدة، أحاول فى هذه الصفحات أن أرد بعض المفردات إلى أقرب المقصود بها، باعتبارى واحدًا من المهتمين الذين مازالوا يعيشون على أرض الصعيد ويعايشون اللهجة التى صيغت بها تلك الأغنيات. وأسأل الله أن يمتد بى الأجل ويتوفر لى من الوقت ما يمكننى من العودة إلى الكتاب محاولاً قراءته قراءة المبدع أو المشارك فى الإبداع، بحيث أعكف على مضامينه ودلالاتها الاجتماعية.

وسوف أطرح هنا المفردة كما وردت بالتفسير، مقرونة برقم الهامش أو رقم الصفحة بالكتاب ومعناها كما رآه الأستاذ محمود الهندى، ثم أطرح بعدها وجهة نظرى فى دلالة المفردة لدى أبناء الصعيد.

أهم المفردات:

جلوة العـروس: (م٣) : هى ما يعطيها زوجها وقت الانفراد بها وأثناء تواجدهما بالكوشة وساعة الاحتفال بالعرس.

* جِلْوة العروس: ليلة تسبُق ليلة الحنة، وفيها يتم إزالة الشعر الزائد من السواعد والسيقان والعانة والإبطين، ويعقبها دخول الحمام صباح اليوم التالى. وربما يؤجل الحمام لما بعد الحنة.

المنطقة: (م٦) : نوع من الأردية تلبسها المرأة عند الخروج، وهو زى معروف فى الصعيد.

* **المَنْطَقَـة:** حزام من النسيج القطنى أو الحريرى وربما التللى، وقد يرصع بخيوط الذهب وبعض الأحجار الكريمة وهو ما يسمى بالفصحى (النطاق). وقد سميت أسماء بنت أبى بكر بذات النطاقين لشقها نطاقها لربط زاد الرسول عليه الصلاة والسلام وصاحبه، والحادثة معروفة.

حمام جارد: (م١١) : نوع من الحمام سريع الطيران، سباق يعرف اتجاهه ويعود ليحط فى مكانه فى نهاية الأمر.

* خلط المفسر بين الحمام الزاجل، والحمام الدارج أو (الجارد) الوارد فى الأغنية.

الحمام الجارد: هو الحمام الذى ثقل وزنه فأصبح يستعيض عن الطيران بالسير بخطوات قصار، وأصل المفردة فى اللغة (درَجَ) وقلبت، ودرج تعنى سار بخطوات قصيرة، وتقال للصبى والشيخ.

زراقـــة: (م١٧) : مجداف أو رمح قصير والزراقة أنبوبة من الزجاج أحد طرفيها واسع والآخر ضيق.

* **الزرَّاقَـة أو المُزْرَاق:** قطعة من الحديد مخروطية الشكل لا تزيد قاعدتها عن عشرة سنتيمترات وطولها فى حدود النصف متر، تنتهى بسن رفيع. وتركب على يد خشبية وتستخدم للطعن فى القتال. والفرق بين الحربة والزراقة أن الحربة كلها من الحديد وتنتهى برأس سهم. والحربة أطول من السهم الذى قد يصنع من الحديد أو غيره.

فانوس: (ص٦١) : فلوس.

* **الفـانوس:** مصباح أو سراج داخل زجاجة، ويضرب به المثل فى الضوء كما ورد فى القرآن الكريم.

الدلدلة: (م٢٢) : الدلدلة تحريك الأعضاء البشرية عند المشى وتهدلها واضطرابها.

* **دَلْدَلَـهُ:** أصلها أدلاه وتعنى أنزله (دلدله فى البير) أو (دلأه فى البير). والأغنية تقول: **(قلت القمر فى السما.. واش دَلْدَلْهْ يملهْ).**

قلت القمر فى السماء ما الذى أنزله ليملأ؟!!

حبابه: (ص٦٢) : يا أحبابه.

* **حبَابَهْ:** كلمة مختصرة من عبارة (مرحباً به) كما يقال (هلا به) بدلا من (أهلاً به) تقول الأغنية: **(حبابه لما جانى)** أى: مرحبًا به لما جاء إلى. وتقول الأم لصغيرها حينما يقبل إليها متعلماً المشى (حبابك.. حبابك)..

فت: (ص٦٣) : حضرت.

* **فُتّْ:** فعل بمعنى تركت أو مررت. والغريب أن المفسر تنبه إلى صحة المعنى فى ملاحظته رقم ٢٦ فى تفسير كلمة (فاتشى).

محرمته (م٢٩) : ما يحرم انتهاكه من عهد أو ميثاق أو نحوهما، والمحرمة ثوب المحرم من كل شىء.

* **المَحْرَمَةْ**: هى ما يسمى الآن بالفوطة أو البشكير. وهى قماش قطنى سميك يستخدم لغطاء الرأس لدى النساء ويتستر به الرجال عند الخروج من الحمام، وأخذ اسمه من لباس الحاج (الرداء والإزار) ويكونان من القماش نفسه.

ريان: (م٣٢) : سمين متين، وممتلئ إلى حد التشبع، وما قبل التخمة.

* **رَيَّانْ**: كامل الارتواء، والزروع المرتوية تكون خضراء طرية مثل الخس، وقلب الخسة أكثر ارتواء من الأوراق الأخرى وأكثر طراوة.

حردة: (م٤٢) : الشعر اليابس غير المبتل والقصة.

* **الحَـرْدَة**: هى كل خط مائل. وهى هنا غطاء الرأس الذى يسمى بالمنديل فى قرى الوجه البحرى. تقول الأغنية:

(يا بت يا مبنته.. يا عاشقه هلول

تحت من حردة قصتك.. طرح العنب بلول)

فإما أن يكون المعنى: أن العنب طرح تحت الحردة التى تغطى قصتك، أو يكون المقصود أن القصة المحرودة (المائلة على الجبين) طرحت عنباً.

خشيمى: (م٤٨) : موضع التنفس وهو أقصى الأنف.

* **الخَـــشْمْ**: الفم أو ما يملأ الفم من الطعام. وهنا اللفظة مصغرة للتحسين فصار الخَشْم (خُشَيِّم). تقول الأغنية:

(لو كان خُشيمى قُليلة كنت زقيتك)

لو كان فمى قلة كنت سقيتك منه..!!

المغبون (ص٧٩) : من لا قوة له.

* **المَغْبون**: الغاضب أو الزعلان. تقول الأغنية:

(ياللى على كرسى خدك يصلح المغبون) وهل يصالح إلا الغاضب؟!!.

ولا يخفى العلاقة بين الدلالة المعجمية لمفردة (غَبَنَ) التى تعنى الظلم وبين الدلالة الاستعمالية، فلا يغضب ولا يزعل إلا من يحس بالظلم.

شلاتى: (م٦٤) : جمع شلت وهى الوسائد المحشوة بقطن أو ريش أو مطاط،... أما البردة: فهى كساء مخطط يلتحف به.

* **شلاتى**: نوع من الملابس تلبس داخل حجرة النوم لا تكاد تستر شيئاً، نصفها الأسفل عبارة عن أشرطة وقد تسمى شلالى. أما كلمة (بردة) فصحة نطقها بـ(رَدَّة)، والرَّدَّة نظام فى تفصيل الملابس، يجعل فتحة الثوب من الأمام أشبه بالرقم (٧) كاشفًا عن النحر. ويقال (فطير مشلتت) لسهولة تمزقه.

مطاهر: (م٦٧) : القائم بعملية الختان (الطهارة)...

* **المطَّاهرْ**: العريس أو الصبى المختون. والكلمة بتشديد الطاء، تقول الأغنية:

(إلبس يا مطَّاهرْ وانزل الزفة)

ولا يلبس ولا ينزل الزفة (المزين) بل العريس.

طوق شواحى: (ص٨٥) : خصر نحيل.

* **طوق شـوَّاحى**: طوق كثير التطوح كأنه يشوح. ويسمى طوقًا كل ما يطوق العنق، وهو حلية ذهبية معروفة، وكلما كان الطوق ثقيلاً وطويلاً كلما زادت حركته على الصدر وتأرجحه.

عان: (ص٨٧) : أعان، ناصر.

* **عَانَ** : أصاب بالعين، أو حَسَدَ. تقول الأغنية:

(اللى عان محمد مين؟)

فهى تسأل عمن حسد الصبىّ محمد.

زوله: (ص٩١) : شجاعته واكتماله.

* **زولُه** : شكله ومظهره الخارجى. تقول الأغنية:

(يا حُسْن كَسْمُهْ يا حلاوة زُولُهْ)

الكربال: (م٧٦) : مفرد كرابيل وهو ما يندف به القطن.

* **الكُرْبَال**: أصلاً نوع من الغرابيل عبارة عن دائرة أو طوق من الخشب مثبت عليها سيور جلدية متقاطعة، ويستخدم الكربال لفصل التبن عن الشوائب المختلطة به، وعيونه متسعة تسمح بنزول التبن وإبقاء (الخشالة) أو الحثالة. الأغنية تقول:

(عنَب الجنينة مال على الكربال)

فالمعنى هنا ينزاح قليلاً. يطلق الكربال على شجرة العنب، كما يطلق على الأخشاب التى تنصب لحملها، ولما كانت الأخشاب متقاطعة فهى تشكل شكلاً قريباً من شكل الكربال.

الكرنيف: (م٧٧) : مفرد كرانيف: وهو سعف النخيل.

* **الكرْنيف**: جمع كرْنيفة، وهو ما يتبقى على جذع النخلة بعد تقليمها وقطع الجريد ويكون شكله كالسلالم تساعد على طلوع النخل.

غبن: (م٨١) : اختفى واختبأ فلم أره ولم أفطن إليه. والمغبن كل ما طوى من الجسد.

* **غِبِنْ** : غضب وزعل. تقول العدودة:

(أصَحىّ عزيزى اللى غِبِنْ منى..) وسبق تصحيح معنى المفردة.

البساطين: (ص٩٧) : البساتين.

* **البِسَاطَيْن** : مثنى بساط. وهو ما يفرش على الأرض، ولما كان المريض يحتاج إلى مرقد لطيف، فيفرش له بساطان لا بساط واحد. تقول العدودة:

(وارتاح على البساطين

مادى الشجيع ما صابته إلا عين)

ومعناها: يا أيها الرجل الشجاع الذى لم تصبه إلا العين، ارتح على البساطين.

السافى: (م٨٨) : المهلك ومن مات ولده أو والده كما تطلق على حفار القبور.

* **السَّافى**: ما تحمله الرياح من تراب دقيق ورمال ناعمة. وتقول العدودة:

(وحريرهم زاهى..

وانتى حريرك غَبَّرُه السَّافى) . وتعنى أن الفتاة الميتة لم يعد حريرها زاهى اللون ككل الحرير الذى تلبسه النساء، بل غبره التراب الذى تحمله الرياح وتلقيه على القبور.

نصرت (م٩٢) : أعينت على دفع أو رد العدو، وفازت بالنصر وأغيثت.

* **التَنْصِير**: طقس العماد المسيحى، وهو طقس يجرى بعد السبوع، عادة يجرى للولد بعد الأربعين وللبنت بعد الثمانين، وهذه المواعيد غير ملزمة ولا مقدسة، ومن الواضح أن العدودة ترثى امرأة مسيحية ماتت عقب الولادة فهى لم تعرف لا فرحة الأم بسبوع طفلها ولا فرحتها بتنصيره.

(لا سبّعتْ فِرْحت.. ولا نَصرّتْ فرحت

تعاود وتاخد كل (شىء إن) شِنْ طلبت)

مناويش : (ص١٠٢) : قوى.

* **مناويشى :** لون وردى قريب من الفوشيا. تقول العدودة:

(وارْخى الضفيره على حرير مناويشى

رُحْتى بشوقِ الفَرْح ما شُفْتيشى..)

كحاليهم : (م٩٨) : بمعنى كحالهم (من الحال)، وشركوا: تشاركوا واشتركوا كعادتهم دائماً.

* **الكحَالِى :** جمع كُحْلِيَّة، وهى كل ثوب قاتم اللون يلبسه الرجال. زرقاء فى العادة

شرّكوا: مزقوا.. تقول العدودة:

(أولاد عمه شرّكوا كحاليهم

على عمّهْ كبيره غايبه فيهم) ومعناها:

أولاد عم الفقيد من شدة حزنهم على غياب صاحب العمامة الكبيرة من بينهم مزقوا ملابسهم الكحلية اللون الغالية الثمن.

نبارى : (ص١٠١) : نبارى: سامق ومترعرع.

مقات: بغيضة وقبيحة.

* **نَبَارِى :** جمع نبْرى وهو أنبوبة لتوصيل المياه من تحت جسر أو طريق.

مقَاتْ : ما يسمى فى الوجه البحرى بالمآته، وهو فصيل من النباتات ذات العرش مثل البطيخ والشمام والخيار.. وكانت تزرع فى الأرض الموحلة والرملية المشبعة بالماء ولا تروى بعد ذلك.

لقد جرت العادة على زراعة الأرض - قبل بناء السد العالى فى مصر - زرعة واحدة على مياه الفيضان لكن الفقيد الذى تبكيه المرثية (العدودة) كان ماهراً فهو يزرع أرضه «تلات زرعات» اثنتان على ماء النبارى والثالثة على مياه الفيضان وهى المقات.

(يا مزارع.. يا أبو تلات زرعات

اتنين نبارى والتالته مقات).

بكرة : (ص١١٢) : بكرة: لم يمسك رجل.

* **البِكْرَة :** الناقة صغيرة السن، وهى التى لم تلد بعد.

مصبى : (ص١١٦) : ملئ بالحيوية.

* **مصَبِّى :** أصلها بالسين، مسبى، يخرج السباء، وهو مخاط غليظ يخرج من فرج الحيوان دلالة على اقتراب الولادة. ويشبه إفرازات العيون والأنف، وحين تكثر الإفرازات التى تخرج من المريض من منافذه المختلفة يكون ذلك دلالة على تمكن المرض منه واقتراب الوفاة.

(عيَّان.. ومْصبِّى..

ويقول قليل إن قُمْت يا ربى).

أم دويل : (م١٠٦) : دال: دار وانقلب من حال إلى حال... والدالة: الشهرة.

* **دُويْـل :** تصغير ديْل وهو بالعربية (ذيل)، وأم ذيل أو (أم دويل) نجمة تظهر قرب الصبح، وعند ظهورها يخرج النشطاء من الفلاحين إلى الحقول للعمل. إن المريض الذى ترثيه العدودة لم ينم طوال الليل من الألم حتى ظهرت النجمة أم ذيل فى الأفق، والمعددة تطلب من النجمة فى دورة الصحو أن تسمى عليه. أى أن تذكر اسم الله عليه.

(يا دورة الصحو ويا أم دويل

سمّى عليه لما يقوم بالليل)

مخاليكم: (م١١٠) : تعنى تاركين المكان، والخارجين إلى الخلاء لقضاء حاجة... والمخلاء: الناقة أخليت عن ولدها.

* **مخاليكم:** جمع مخلاة، وهى وعاء من القماش لحمل الأغراض على الإبل، وهى تختلف عن التلاليس والزكائب.

الرشرش: (م١٢٠) : هنا هو أن يضفر الشعر ضفائر صغيرة بمقدار خمس أو سبع أو تسع (بالمفرد) يعمل هذا للبنات.

* **الرِّشْرَشْ:** خيوط غليظة مضفورة من الصوف أو الحرير يتم إطالة ضفائر الشعر بها وتعلق بها بعض التعاليق السحرية وربما مفتاح الصندوق الخاص بالمرأة.

اللوحة: (م١٢١) : كل صفيحة عريضة خشباً كانت أو عظماً أو غيرهما... واللوحة النظرة كاللمحة.

* **اللوح واللوحة:** ما يوضع عليه الميت للغسل وتصنع عادة من الخشب.

شق اللحود: (م١٢٣) : اللحود جمع لحد... والشق يكون فى جانب القبر للميت

* **شَقّ اللحود:** السير وسط المقابر، وهناك طقس يسمى (شق الجبانة) تمارسه المتعوقة عن الحمل. وشق اللحود بها أى السير بها محمولة بين المقابر فى طريقها للدفن.

الكحلة (ص١٣٨) : المهرة.

* **شَرّطِ الكَحْلَة:** مزق ثيابه الكحلية حزنا أى حولها إلى شرائط.

ببرج: (ص١٣٨) : يهتز ويتحرك.

* صوت من أصوات الحمام يخرجه عند فقدان الوليف.

واش: (م١٢٨) : هى لفظة ذات أصل هيروغليفى بمعنى آخ، حرف استفهام مثل: ماذا، وقد خففت الخاء فصارت شينا.

* **واشْ:** أصلها (وأى شىء) وقد تتحول إلى إيش بدلاً من خطفها فى النطق.

(واشْ سكّنكْ يا امّى بعيد عنّى) وتعنى

وأى شىء جعلك يا أمى تسكنين بعيدًا عنى؟

يا أبو اتناشر لولية: (م١٢٨) : (إثنى عشر لولية) يوجد الكثير من الكتب المصرية القديمة تتحدث عن انقسام العالم الآخر إلى اثنى عشر قسما...

* **يا آبو اتناشر لولية:** يا صاحب الأسنان الاثنا عشر التى تشبه اللؤلؤ فى بريقها. والمعنى قريب ولا يحتاج كل هذا الخوض الميثولوجى، فعندما يبتسم الإنسان تبدو ستة أسنان من أعلى وستة أسنان من أسفل ويكون المجموع (اتناشر لولية).

مقصوصى: (ص١٥٣) : ما قص من الشعر.

* المقصوص أو المقاصيص شعر صدغ المرأة. وقد جرت العادة على أن تمسكه المرأة وتقسم به كما يفعل الرجال بشواربهم.

(لما قالت وحياتى أنا.. ومقصوصى) فهى تقسم بحياتها ومقصوصها.

أم شعور: (م١٥٨) : عفريتة تظهر فى الحكايات والقصص الشعبية على شكل امرأة تلبس الأبيض حالة شعورها.

* **أم شعور:** هنا المقصود بها عزيزة بنت معبد السلطان (السفيرة عزيزة) وهى التى أحبت يونس واحتجزته فى قصرها. والشخصيات كلها من السيرة الهلالية.

(يونس محجور.. عند أم شعور).

بحر ما رد: (م١٥٩) : المارد هو أشد أنواع العفاريت...

* **بحْـرْ مـا ردْ**: هنا قراءة خاطئة فالكلمة ليست (مارد)، لكنها مكونة من (ما) أداة النفى و(رد) بمعنى عاد. أى أن فرعون الذى اخترع العود لصعوبة العمل عليه هجره مبحراً جهة الشمال ولم يعد. وصحة ضبط الأغنية كالتالى:

(فرعون شرَدْ.. بحَّرْ ما ردْ)

وإشباع الشين يضيف الألف إلى شرد.

الحمرة: (ص١٧٦) : الخيل، والبقر.

* **الحَمْرَة**: نوع من النياق، وقد اشتهرت نوق الملك النعمان الحمراء باسم (النوق العصافير) فى سيرة عنترة بن شداد.

سبت: (ص١٨٤) : تركت.

* **السَّبْى**: هو امتلاك النساء بقوة الحرب. أما ابنة دياب (عالية) كما أعتقد قد امتلكت القلوب بقوة حسنها. فكأنها سبتهم. والتعبير شائع فى الأدبيات الشعبية. فيقال: عيون تسبى العقول.

زرد ولبـــاب: (م١٧٥) : فى كلتا الكلمتين تورية زرد تعنى اللقمة والطعام اللين سريع الهضم، وأداة قطع الأسلاك. أما لباب: من لبيب...

* **الـــزَّرْد**: نسيج حديدى، لصدر المقاتل يقيه من ضرب السيوف وطعن الرماح. واللباب: طبقة من اللباد أو القطن توضع تحت الزرد لتمنع احتكاكه بالجسم وتمتص الضربات. ولا علاقة للكلمات بالطعام. فالأغنية تقول:

(زرد ولباب.. ملبوس دياب).

فالفارس دياب بن غانم لا يلبس كما البشر بل لباسه الزرد واللباب فهو على حرب دائماً.

يـونـس: (م١٧٩) : شخصية مبرزة من شخصيات سيرة بنى هلال وهو ابن أخت الزناتى خليفة. اختطفته عزيزة...

* **يونس**: هو ثالث أبناء حسن الدريدى سلطان بنى هلال، مرعى ويحيى ويونس، وهم أبناء أخت أبو زيد الهلالى لا الزناتى خليفة. ويكرر المفسر الخلط نفسه فى الهامش (١٨٢).

لديد: (ص١٨٧) : دواء.

* **لـديـد**: أصلها لذيذ وأبدلت الذال دالا لسهولة النطق. ونسمع بائع الترمس ينادى: لديد يا ترمس والفول (محمص يا لديد).

قرضى: (ص١٨٨) : حشرة.

* **قَـــرَضى**: نسبة إلى (القرض) بفتح القاف والراء وهو ثمر شجر السنط، ويوصف الدلو بالقرضى نظرا لاستخدام القرض فى دبغ الجلد الذى صنع منه.

علام: (م١٨٣) : واحد من شخصيات سيرة بنى هلال، وهو شقيق الزناتى خليفة.

* المعلومات الواردة فى الهامش غير دقيقة للأسف، فالعلام ابن عم الزناتى خليفة وليس شقيقه. كما أن قتله لا علاقة له بعزيزة فى كل الروايات.

الأخـراصى: (م١٨٥) : خرص النخل والكرم والرماح والخناجر والأعواد يخرج بها العسل من الخلايا.

* **الأخـراس**: أو **الأخـراص**: نوع من الحلقان (الأقراط) من الذهب ثقيلة، وتعلق بحامل جلدى على الرأس لتخفيف ثقله على الأذن. أما طير البلاص فهو الحمام وكثيراً ما تُشبَّه المرأة

بالحمامة، والأغنية تقول: إن المرأة الجميلة التى تشبه الحمامة التى تعيش فى عش نظيف من الفخار (البلاص) تتباهى بأقراطها الثقال.

(يا طير البلاص.. يا عايق بالأخراص).

الساقية: (م١٨٦) : (القادوس/ النورج) آلة تدار بواسطة ثور أو أكثر، يحرك التروس فتنتقل المياه من الترعة إلى الأرض الزراعية لرى الزرع.

* ينطبق التفسير السابق على الساقية، لكن النورج آلة أخرى، فهى آلة لدرس القمح، أما القادوس فهو وعاء من الفخار أو الخشب، يعلق على عجلة الساقية لنقل الماء.

الكرب: (م١٨٨) : الكرب الدلو، والأصل العريض للسعف إذا يبس،... وهو الشديد الأسر من حبل أو بناء أو مفصل.

* **الكَرَبْ**: بفتح الكاف والراء هو خشبة صلبة توضع على عاتق الثور أو البقر أو الناقة وبها حبلين من طرفيها لجر النورج أو المحراث أو الساقية.

الخطارى: (ص٢٠٠) : المتبخترين.

* **الخُطّار**: الضيوف. وتمد الراء الساكنة بالكسرة الطويلة التى تنقلب ياء كالعادة، فتصبح الخطارى. تقول الأغنية:

(روح بلادك يا غريب الدارى

روح بلادك واعزم الخطارى)

قطا: (م٢٠٢) : قطعه عرضاً، يقال قط القلم وقطعه قطعًا مطلقًا. والحميمات جمع حميم: القريب الذى توده ويودك.

* **القَطَا** : أو القطاة نوع من الطيور الرقيقة، أما الحِمَيْمَات فتصغير لجمع حمامة، والحادى يسأل:

(وانتم يا جود.. قطا والا حميمات

إحنا بنات اطلع يا حرامى)

وقد سمعتها أكثر انضباطاً:

(وانتو يا جود.. قطا والا حميماتى

ها نحن بنات.. اطلع يا فلاتى..)

والمعنى لا يختلف كثيراً، لكنه لا علاقة له بالتفسير الذى أورده الهندى.

الأبكار: (م٢٠٦) : الأبكار تورية، فإذا بدلت الكاف قاف كان المعنى الأول هو الأبقار، أما المعنى الثانى فهو الأبكار جمع بكر: والفتاة العذراء والفتى من الإبل....

* الأبكار: جمع بكرة وهى الناقة الأنثى التى لمْ تلَد ويناظرها القاعود وهو الفتى من الجمال الذكور.

(يا بَكْرة الحجاج يا م قعود

يا ريت شبابك فى البلاد يعود)

وقد أثبتت بقرة بالقاف بالخطأ صفحة ٢١١ من الكتاب. فالبقرة لا تكون أمًا لقاعود، لكنها البكرة.

لخطار: (ص٢٣٤) : من أجل خاطر سيدك.

* **لخُطّار سيدك** : لضيوف سيدك. فالفطير واللبن هو لإفطار الضيوف.

(والفطير باللبن.. لخطار سيدك)

عيطونى : (ص٢٣٥) : أبكونى.

* **عيّطونى :** نادوا علىّ، (عيطونى باسم الكريم ما رضيت)

المش : (م٢٥٧) : جبن يعتق فى اللبن والملح.

* **المِـشْ :** خليط من اللبن والملح ودقيق الحلبة، يحفظ فيه الجبن فى إناء فخارى (البلاص) ويسمى الجبن المحفوظ فى المش، الجبن القديم، لأنه يحتاج لسنة على الأقل للنضج.

وبعد..

لا يخفى على القارئ المهتم أننا توقفنا أمام أخطاء التفسير الفادحة، وتجاوزنا عن كثير من الأخطاء التى ظننا أن القارئ سيصوبها بسهولة.





الأغنية الشعبية
الأسلوب والثقافة

تأليف: ألن لوماكس وآخرون

عرض: سعد عبد المجيد

Alan Lomax (ed.) «Folk Song Style and Culture» American Association for the Advancement of Science, Washington, 1978.

جاءت هذه الدراسة تحت عنوان Folk Song Style and Culture وقُدمت معظم فصولها شفويّا فى المؤتمر السنوى للجمعية الأمريكية لتطور العلوم فى واشنطن فى ٢٧ ديسمبر ١٩٦٦، عندما قدم فريق مشروع التقسيم العروضى لجامعة كولومبيا تقريرًا لقسم الأنثروبولوجيا بعنوان «حدود الأنثروبولوجيا: التقسيم العروضى والثقافة»، وتناولت الدراسة: الطريقة الأسلوبية - تجربة علم عروض الأغنية - سجل وضع رموز الأغنية - الخريطة العالمية لأسلوب الأغنية - الاتفاق على قياس عروض الأغنية - الأغنية كمعيار للثقافة - التماسك الاجتماعى - تأكيد الذات ودور الجنس وصرير الأصوات - تأثير التحفيز الطفولى على السلوك الموسيقى - أسلوب الرقص والثقافة - نبذة عن قياس الرقص - سجل وضع رموز قياسية للرقص - نصوص الأغنية كمؤشرات ثقافية - عروض الأغنية وتأملها بالنظر للأحداث الماضية) وتضمنت الملاحق (أنظمة البيانات والبرمجة - الحواشى الإحصائية - نبذة مختصرة لأساليب الأغنية الشعبية لتسع مناطق فى أنحاء العالم - قائمة بالمراجع ومصادر نصوص الأغنية الشعبية ومصادر الأفلام). وقد جاءت الدراسة فى ٣٥٣ صفحة من القطع المتوسط.

وتهدف الدراسة إلى إبراز أهمية الأسلوب فى الأغنية، إذ إنه يدعم نواحى مهمة ومحددة للبنية الاجتماعية لكل الثقافات، فهناك علاقات عالمية بين العمليات التعبيرية والتواصلية من ناحية، والبنية الاجتماعية والنمط الثقافى من ناحية أخرى.

ومن خلال تسجيلات للأغانى الشعبية - التى أصبح بالإمكان الحصول عليها الآن، وهو ما لم يكن متاحاً حتى الأربعينيات - أمكن الحصول على أعداد كبيرة منها من كل أنحاء العالم. فيستطيع الباحث أن يسمع ويقارن بين موسيقى شعوب العالم لأول مرة. ومن خلال الاستماع وإعادة

الاستماع استطاع فريق البحث أن يتبين خصائص أداء الغناء، لنوعية الصوت، وأسلوب الأداء، فتلك الخصائص يبدو أنها تحدد أقاليم موسيقية كبيرة، حتى دون أخذ الملحن والإيقاع فى الاعتبار، فعلى سبيل المثال، نجد أن أساليب الغناء عند أقزام أفريقيا والبوشمن تنتمى إلى نفس العائلة الموسيقية، على الرغم من حقيقة أن الشعبين يختلفان جنسيًا، وعاشا فى بيئات متناقضة، وليس لديهم رباط ثقافى معروف لسنوات عدة. ويقول (**لوماكس**): إن جزر من موسيقى الصيد الأفريقية هذه يحيط بها بحر من أغنية الزنج التى تغطى كل صحراء جنوب القارة، وبنفس المضمون يمكن للمرء أن يرى درجة عالية من الاستمرارية فى موسيقى سكان استراليا الأصليين من كل أرباع تلك القارة، بينما نجد أن أغانى القبائل الهندية لشمال أمريكا، على الأقل فى أقصى جنوب (الياكى Yaqui) لديها تشابه عائلى مع بعضها البعض على الرغم من وجود فرديات محلية. ومع ذلك لا توجد هناك طريقة إمبيريقية لوصف وتقييم تلك الاستمراريات الأسلوبية العظيمة.

ويعرض البحث الكيفية التى بدأ بها العمل، فيذكر أن الخطوة الأولى تجاه الهدف جاءت فى مسار رحلتين ميدانيتين فى البحر الأبيض المتوسط فى عام ١٩٥٣ عندما قام فريق البحث بعمل تسجيلات ميدانية للأغنية الشعبية فى كل مقاطعة فى إسبانيا، ولاحظ أن أسلوب الأداء الإسبانى يختلف فى ضوء قسوة المنع ضد الجماع الأنثوى قبل الزواج. وفى جنوب إسبانيا، حيث يتسم المنع الجنسى بالشرقية، نجد الصوت حاداً فى درجته، مضغوطاً، ضيق التحرر، مما جعل الأداء الجماعى متعثراً. وفى شمال البيرنيز Pyrenees وبين الباسك Basques والجاليجوس Gallegos والنمساويين Austrians، حيث يكون منع الجنس معتدلاً، والاتصال بين الجنسين سهلاً ومريحاً، هناك تفضيلاً شديداً للغناء الجماعى الأكثر ترابطاً فى الأماكن المفتوحة، بل إن الأصوات ذات نبرات أقل حدة.

وفى عام ١٩٥٥، كان هناك مسحاً ميدانيًا واسعاً للغناء الشعبى الإيطالى قام على أساس تحرى التشابه الذى يربط الشمال بالجنوب بين الأخلاقيات الجنسية وشدة التوتر الصوتى، ووجد البحث أنه كلما اتجهنا إلى الجنوب من وسط إيطاليا فإن صرامة الأخلاق الجنسية تزيد كثافة، وترتفع غيرة الأفراد الذكور، ويلاحظ أن هناك حجاب حقيقى لدى المرأة فى القرى الريفية فى صقلية وكالابريا. ونجوم الغناء فى جنوب إيطاليا يستخدمون نبرة صوتية متوترة، حتى إنها تكاد تكون مختنقة أحياناً، وتتشابه فى ذلك مع ما هو موجود فى شمال أفريقيا. والغناء الجماعى نادر وتنظيمه مبعثر. وعند عبور الأبيينيس Apennines إلى وادى بو Po Valley والصعود سيراً على الأقدام لجبال الألب Alps نجد صحبة متآلفة بين الشباب، وفى نفس الوقت، خليطاً من الأصوات الندية من الغناء الجماعى كصوت الجرس.

وعن طريق تطبيق الرسم البيانى أو التخطيطى للنموذج المرتبط بالشعر الغنائى، أمكن تحليل عينة من الأغانى لأقسام متقاطعة من الثقافات الأوروبية، ووجد أن أسلوب الأغنية الشعبية لكل منطقة له نموذج متميز للون صوت العلة، والذى يبين المدى التكرارى لحروف العلة فى الأغانى فمعظم الأغانى المتوافقة تماماً مع هذا النموذج جاءت من ملاحظة الشكل الأولى الذى كان موجوداً فى أغانى هدهدة الأطفال فى الإقليم، ويبدو أن تلك الرسومات الصوتية - وما تبينه من طرز تميز مدى تردد أصوات العلة - كانت الوسيلة الفعالة لتصنيف أساليب الأغنية الإقليمية.

وإذا ما أخذنا فى الاعتبار اللغات الهند أوروبية، فهناك وضوح لشدة النبر الأمامى لأصوات العلة، وذلك فى اللغات التى يتحدث بها سكان أراضى البحر المتوسط، حيث المعاشرة الجنسية للإناث قبل الزواج ممنوعة. ومن ناحية أخرى، يتضح أن أصوات العلة الخلفية المنخفضة تتذبذب

ناحية وضوح الصوت الخلفى ويميز ذلك أساليب الأغنية للمناطق التى يكون فيها مستوى أعلى لإباحة الجنس، كما فى شمال إيطاليا، وشمال إسبانيا، ووسط وشرق أوروبا.

وحاولت الدراسة أن تطوّر أساليب وصف أداء الأغنية الشعبية على أسس إمبيريقية حتى يمكن مقارنة مقاطع من الأغانى بمقاطع أخرى بين ثقافة وثقافة أخرى، وقام الباحثون بترتيب الأغانى فى مجموعات بطريقة الفحص البصرى حيث أمكن جمع عناصر رئيسية أصلية متقابلة، مما أعطى إحساساً أنثروبولوجيا مريحاً.

وكانت الافتراضات عن الوظيفة الاجتماعية لبنية أسلوب الأغنية، والتى تم تطويرها بعد ذلك باستشارة (كونراد أرينسبرج Conrad Arensberg) من جامعة كولومبيا، هى:

١ ـ أن الأغنية الفردية تميز المجتمعات شديدة المركزية، وأن الأداءات غير القيادية تكون أكثر شيوعاً فى المجتمعات ذات التركيبة السياسية البسيطة.

٢ ـ يحدث الغناء الجماعى الموحد فى المجتمعات شديدة الترابط، ويتبعثر الترديد أو الغناء الجماعى فى الثقافات ذات الصفات الفردية المميزة.

وعموماً يبدو أن أسلوب أداء الأغنية فى ثقافة ما يمثل نواحى تعميمية لأنظمتها الاجتماعية والتواصلية.

وتناولت الدراسة الأغنية الشعبية على اعتبارها مؤشراً نفسياً ـ اجتماعياً، واتبعت نظام تسجيل عروض الأغنية بالشفرة على عينة كبيرة تمثل أغانى مسجلة من أنحاء العالم. وراعت التأكد من مصداقية العلاقة التبادلية بين بيئة الأداء والتركيبة الاجتماعية على عينة عروض الأغنية. وقد كانت هناك دراسات متوازنة فى:

١ ـ الوصول بالأسلوب الصوتى phonotactics إلى ما وراء حدود عائلة اللغة الهندـ أوروبية.

٢ ـ تطوير أسلوب لتحليل المحتوى الثقافى المتقاطع لنصوص الأغنية.

٣ ـ دراسة استطلاعية لأسلوب الرقص.

إن دراسة عروض الأغنية Cantometrics قد أصبح مشروع جماعى يوظف المهارات الخاصة لعلماء الموسيقى، واللغويين، والأنثروبولوجيين، وعلماء الإحصاء، والمبرمجين، ومحللى الحركة. فالفريق المتكامل لبحث الأغنية الشعبية حيوى؛ لأن الأغنية هى تواصل متعدد المستويات، وتتضمن الإشارات التى تحملها الأنظمة فى رسالة مفردة تثير العواطف والذكريات. فعناصر الرقص، والكلام المنغم، ولعب الأدوار، والتنظيم الاجتماعى، والممارسة الطقسية، والتواصل التعاطفى تترابط جميعها فى الأداء، حتى إننا لا نلحظ أى محتوى منها منفرداً بحاله. ولكن إذا ما أردنا أن نفهم ونصنف أسلوب الأغنية علينا أن نضع تنظيماً لكل مستويات رسالتها المعقدة، وعلى هذا فإن البحث فى الأغنية الشعبية يجب أن يوظف عدد من فروع العلم، متقدماً نحو جبهات عدة فى نفس الوقت.

إن أفضل الأغانى هى تلك التى تخرج مثل الصرخة من قلب المغنى لتثير التعاطف فى أى عضو من أعضاء الثقافة. إن تلك البساطة الواضحة ترجع إلى إخضاع كل الأنظمة التعبيرية المرتبطة ببعض الاحتياجات الثقافية الأكثر هيمنة. لقد انطلقت الفرضيات العملية من أن كل نظام يقوم بتدعيم وتعزيز نفس الرسالة المركزية بطريقته الخاصة. وعندما أصبح من المتاح مراجعة ٣٧ مستوى لأسلوب الأغنية استطاع فريق البحث الوصول إلى أن الأغانى الفردية لم تكن سوى انعكاسات لنموذج أسلوبى واحد. وأن الاستدلال كان داخل هذا النموذج الأسلوبى ـ بالضبط كما هو فى أغنية واحدة ـ مرتبط بمستويات عديدة لتدعيم وتعزيز النموذج الواحد. ووجد الباحثون أن مثل

تلك النماذج تتداخل مع كثير من الأغاني في الثقافات المجاورة، وتميز مناطق ثقافية كبيرة. وكان فريق العمل يأمل في توضيح أن كل نموذج من التواصل المغنّي كان يرمز للنماذج السائدة في البنية الاجتماعية وأسلوب التواصل في تلك المناطق الواسعة. إن إمكانية إيجاد تلك النماذج السلوكية التعميمية التي تعبر عنها كانت مثيرة فعلاً.

ولكل تلك الأسباب فقد تم تصميم مشروع عروض الأغنية لدراسة عدة نواحٍ في التواصل الغنائي المتزامن. وعلى الرغم من أن هذه الطريقة تبدو صعبة وغير متناسقة في مراحلها الأولى إلا أن لها، بالتأكيد، مميزات داخل بنيتها، فالنماذج الموضوعة في نظام فرعي من التواصل الغنائي، يفترض أن يتم تأكيده عن طريق تلك الأنظمة الفرعية المكتشفة في نظام آخر. وقد توصل البحث إلى نتائج مشجعة في هذا الصدد، فتوزيعات أساليب الأغنية يبدو أنها تتكرر في توزيعات أساليب الرقص.

وقد عني البحث بالأداء مما أعطاه انحيازاً سلوكيّاً، جديداً إلى حد ما، في كل من علم الموسيقى والأنثروبولوجيا، فالمعايير أو المقاييس المكونة لمختلف الأنظمة التقديرية كانت موجودة في المسجلة، وهذا يعني أن بُعد كل مقياس متوافق مع مدى الانتشار العالمي لبعض النوعيات المرصودة في الأغنية أو الرقص. إن الكثير من أفكار التقدير rating تم اختبارها عند إجراء كل نظام وصفي. وقد كان هناك اتفاقاً معقولاً بين المحكمين الخبراء على تلك الأدوات المستخدمة مما أعطى للعمل استمرارية في تصنيف وتدوين الأغاني بطريقة يسهل التعامل معها.

لقد كان مخططاً أن يقتصر البحث على أداء الأغنية على أساس أن الغناء صفة عالمية للثقافة. وأن موسيقى الآلات تبدو نظامًا اشتقاقيًا. علاوة على ذلك، فإن التقدير rating الكامل للموسيقى الأوركسترالية المعقدة سوف يضاعف، على الأقل، زمن التجربة الأولى، ولهذا حدد الباحثون نظرتهم للأوركسترات التي تبين المقطوعات الموسيقية في علاقاتها الاجتماعية والإيقاعية لتلك الآلات وعلاقتها باللحن المغني ومع بعضها البعض.

وتمكن الباحثون من جمع نماذج أوركسترالية عدة، وكان للكومبيوتر دوره في توسعة بنك المعلومات، وفي استرجاع البيانات المطلوبة عن البنية، والوظيفة، والدور، والرمزية، وعلاقة مجموعة الموسيقيين بآلاتهم وذلك بالرجوع إلى الأدبيات الأنثروبولوجية والموسيقية التي تناولت الموضوع. إن هذه الآداة الببليوجرافية طبقت على مصادر قياسية لتصف عدداً من المقطوعات الأوركسترالية مثلت ٧٧٥ ثقافة، وهي عينة موزعة بحيث تعطي بيانات يمكن عن طريقها تسجيل شفرة عروض الأغنية. وقد جمع الكومبيوتر خرائط مهمة وتوزيعات لمقطوعات موسيقية غنائية. وواحدة من الخرائط، على سبيل المثال، تبين أن الأوركسترات التي تلعب فيها الآلات الوترية الدور القيادي، تحدث بشكل متواتر في المناطق التي لمستها حضارة الشرق. علاوة على ذلك نجد أن تلك المقطوعات الموسيقية تتواتر في الثقافات التي يوجد فيها حظر على أنشطة ممارسات المرأة للجنس قبل الزواج. وهذا يؤكد افتراض ساشس (Sachs, 1962) أن الأصوات الوترية رمز للأنوثة السلبية.

ولأن نصوص الأغنية توضح موضوعات واهتمامات الثقافة، فقد تم تطوير نظامًا لقياس المعدل، لتوضيح ومقارنة المفاهيم المجسدة في كلمات الأغاني، وتأخذ هذه الوسيلة في اعتبارها أن هناك تغيراً في الدلالة التي تحملها أساليب الأغنية المختلفة، فهناك نصوص الحكي المعقد، كما في الأغنية القصصية بالبلاد الموجودة في أوروبا الغربية وفي أماكن أخرى، وأغاني الشعوب البدائية، والتي غالباً ما تتكون من تكرارات لكلمات أو عبارات قليلة، ونادراً ما تحتوي على بنية قصصية.

وحتى يمكن إيجاد وسيلة لقياس هذا الاختلاف، والبحث عن المفاهيم الأساسية فى الشعر المُغنى قام الباحثون بتوظيف قاموس الكومبيوتر لتحليل المفهوم، إذ إن الخبرة علمتنا أن التواصل الرئيسى للأغنية يكمن فى الإطنابات، وأن الإيجاز وسرعة أنماط التكرار تحدد الأغنية بتلك المعلومات التى يتفق عليها أفراد الثقافة، والتى تعتبر ذات أهمية كبرى. وعلى الرغم من وجود الأخطاء وعدم وضوح المعانى، التى لا يمكن تجنبها عند الترجمة، فمن المتوقع أن يجد المرء فى النمط الإطنابى لنصوص الأغانى أنماطاً ثقافية مهمة ولا يمكن التغاضى عنها.

لقد تبنى البحث مشروعًا طموحًا لإنشاء بنك المعلومات الثقافى، إذ إن الاستخدام الصحيح لبنوك البيانات المتقاطعة ثقافياً سوف يبين مدى الارتباطات الموثوق من صحتها بين الأسلوب والبنية الاجتماعية. وكانت المهمة الأولى لفريق البحث وضع أسلوب الأغنية فى سياقها الثقافى ولتحقيق ذلك قاموا بعمل مقارنات للثقافة المتقاطعة بالمعلومات الموجودة فى الأطلس الإثنوجرافى، الذى يعطى معدلات إثنوجرافية قياسية للنوع الموجود، والتنظيم العائلى، ونوع الاستقرار.... إلخ. وكانت النتيجة التوصل إلى عينة من جداول عروض الأغنية المقارنة والتى أعطت معلومات موسيقية وإثنوجرافية، وصلت إلى مستوى ٢٣٣ ثقافة.

ويتناول **ألن لوماكس** Alan Lomax الطريقة الأسلوبية فى دراسة الأغنية الشعبية فيقول: إن أسلوب الأغنية، كما هو الحال فى الأمور الإنسانية الأخرى، نمط من السلوك المتعلم، شائع بين أناس الثقافة. فالغناء عمل متخصص للتواصل ملازم للحديث، لكنه منظم مسبقًا ومطول. وبسبب هذا الإسهاب فإنه يجذب ويستحوذ على انتباه الجماعة، كما هو الحال فى كل المجتمعات البدائية. والغناء يدعو للمشاركة الجماعية سواء كان ذلك الأداء جماعياً أو غير جماعى، فالوظيفة الرئيسية للأغنية هى التعبير عن المشاعر المشتركة، وربط الأنشطة مع بعضها البعض فى بعض المجتمعات الإنسانية. ولهذا من المتوقع أن يكون محتوى تواصل الغناء اجتماعيًا عما هو فردى، ومعياريًا عما هو محدد. هذا وقد أظهرت تجربة عروض الأغنية أن أسلوب الأغنية هو مؤشر جيد للنمط الثقافى.

إن أهم نتيجتين لهذه الدراسة هما: أولاً: أن جغرافية أساليب الأغنية تتبع الطرق الرئيسية للهجرات الإنسانية، وتحدد على الخريطة التوزيعات التاريخية المعروفة للثقافة. ثانيًا: أن بعض صفات أداء الأغنية يبين العلاقة القوية المرتبطة بملامح البنية الاجتماعية التى تنظم التفاعل فى كل الثقافات. فالفكرة بالنسبة لعالم الإنسانيات المتبصر ليست جديدة، ومع ذلك كان التأكيد الإحصائى قوياً حينما وضح أن السلوك التعبيرى قد يكون واحداً من أكثر المؤشرات الحساسة والموثوق بها لنمط الثقافة والبنية الاجتماعية. فمن الواضح أنه طالما الناس تعيش فهم يغنون أيضاً.

وقد وجد الباحث أن أساليب الأغنية تتغير باستمرار مع:

١ ـ المدى المُنتج.

٢ ـ المستوى السياسى.

٣ ـ مستوى مطابقة الطبقة.

٤ ـ صرامة الأعراف الجنسية.

٥ ـ توازن السيادة بين الذكر والأنثى.

٦ ـ مستوى التماسك الاجتماعى.

هذا ولم يتبين للباحثين عند دراسة الارتباطات التى قام عليها البحث، أن أسلوب الأغنية يشير إلى مؤسسة بعينها أو نمط سلوكى لثقافة ما. فبدلاً من ذلك يلخص أسلوب الأغنية، وبطريقة محكمة، مدى السلوكيات المناسبة لنوع ما من السياق الثقافى.

إن تلك المعايير السلوكية (التى نراها فى أغانى العمل، كما نجدها فى أغانى الحب والأغانى الطقسية أيضًا) ليس لها علاقة، فى أذن الجمهور أو عقل المؤدى، باللحن الرتيب الإيقاعى للعمل اليومى. إنها تبدو، ببساطة، لمنتسب الثقافة كأصوات الحياة، مسلية وممتعة، ومرتبة فى سياق مألوف ومرضى. وفى الحقيقة، إن الفنون الأدائية تكتسب سلطتها الهادئة وغير الذاتية من حياة الناس تحديداً؛ لأنها تحمل رسالتها عن البنية الاجتماعية تحت السطح. وهى لا تتعامل مع أى تفاعل اجتماعى محدد فحسب، بل مع الحدود التى يقع السلوك داخلها حتى يكون ذلك السلوك مقبولاً، إن النواحى النوعية لتلك النطاقات السلوكية هى ما نطلق عليه عالم الأسلوب. و«الأسلوب» كما فى «أسلوب الأغنية» على سبيل المثال، هو تجاور متواتر لمجموعة من تلك الصيغ النوعية التى تبين بالتحديد حدود الإيقاع، وعلو الصوت، والنبر المؤكد، والسكتات... إلخ.

قام الباحثون بتطبيق أربعة أساليب تحليلية مختلفة على أربعة أنواع مختلفة للسلوك التعبيرى لنفس النطاق الثقافى:

١ ـ عروض الأغنية ـ على أسلوب أداء الأغنية ككل.
٢ ـ الرقص والألحان ـ على أسلوب الرقص والحركة ككل.
٣ ـ الأسلوب الصوتى ـ على النمط الفونيمى للنظم المُغنى ككل.
٤ ـ تحليل المفهوم ـ على الأنماط المفاهيمية للنظم المُغنى ككل.

إن التقسيمات الصادرة من الأنظمة الأربعة تتداخل فيما بينها بطريقة ملحوظة. وكل نظام من تلك الأنظمة يضع الثقافات فى مرتبة ـ فى نفس السلسلة ـ على معايير تعقيد التواصل التى تتفق مع المعيار الذى تم اختباره لقياس التعقيد الصادر. فتطابق تلك الأنظمة للأساليب الأربعة تشير إلى وجود نماذج أسلوبية تشكل كل صيغ التواصل فى الثقافة.

أما المشكلة التى واجهت الباحثين عند دراستهم للأسلوب الموسيقى كانت البنية الإيقاعية، وقد أدت هذه المشكلة إلى دراسة ديناميكية تواصل الجسم فى الرقص. وقد حاول الفريق تقييم المدى الكامل لأسلوب الحركة وتقاطعها الثقافى كما كانت تبدو فى الرقصات المصورة فى الفيلم، وبالتدريج أمكن التوصل لمقياس لمقارنة معدلات أسلوب الحركة والذى أطلق عليه بعد ذلك معيار قياس الرقص choreometrics. إلا أن هذا المعيار كان بطيئاً مقارنة بما تم إنجازه من تطور فى عروض الأغنية، مما تطلب ساعات طويلة لمشاهدة عينات مناسبة من الأفلام واختيار معايير لقياس المعدلات على مدى أوسع للثقافات المختلفة. علاوة على ذلك، فإن التعقيد الذى يتسم به نظام التواصل الجسدى ـ والذى تتداخل فيه نواح كثيرة لأجزاء الجسم فى آن واحد ـ جعل نظام تسجيل المعدلات لأسلوب الرقص مشكلة ذات علاقة بالتصميم، معقدة للغاية، عما هو الحال فى الغناء.

وكان البحث يرمى إلى أبعد من ذلك، فقد كانت هناك خطة طموحة لمقارنة الرقص بحركة الحياة اليومية، حتى يتحقق الباحثون من صحة الفروض وهى أن الحركات الراقصة تعزيز نمطى لأشكال حركة معتادة لكل ثقافة أو منطقة ثقافية. علاوة على أن دراسة تنظيم مستوى التزامن لمجموعة الغناء قد ثبت أنها مفيدة فى تصنيف الأغنية، وقد أعطت تلك النواحى المتعلقة بالرقص نظامًا منفصلاً لإعداد معيار خاص لقياس الرقص. ولهذا أمكن الحصول على بيانات يمكن عن طريقها مقارنة نوع ومستوى التزامن. وبتوظيف تلك الأدوات أصبح فى الإمكان مقارنة وتصنيف أى رقصة من الرقصات المصورة فيلميًا بطريقة يمكن ربطها بسياقها الاجتماعى والثقافى. فأسلوب الرقص يتنوع بطريقة منتظمة فى ضوء مستوى التعقيد، ونوع النشاط الموجود فى الثقافة التى تدعمه. بالإضافة إلى ذلك، وجد الباحثون أن هناك نماذج ديناميكية للحركة تبين خصائص كل

السلوك فى مناطق الأسلوب العالمى على نطاق واسع، مقارنين ذلك بتلك الموجودة فى دراسة الأغنية.

إن أسلوب الأغنية والرقص - الذى يُنظر إليه كتواصل غير شفاهى للثقافة - يرتبطان بالبنية الاجتماعية وتاريخ الثقافة. وتناول البحث تحليل نماذج من الأداء، والموضوع، والنص من عينات فيلمية وتسجيلات على نطاق واسع من الثقافات الإنسانية متبعاً الطرق العلمية. أما عروض الأغنية، والذى يعنى الأغنية كمعيار للإنسان، تتناول تقاليد الغناء متبعة التوزيع التاريخى الرئيسى للثقافة الإنسانية، فالصفات المميزة للأداء هى تواصل يوضح النواحى التى تبرز هوية المجتمع. وقد وضعت الدراسة أسسًا تبين العلاقات التى يمكن التنبؤ بها، فتلك صفات عالمية نراها فى التواصل التعبيرى والتنظيم الاجتماعى. وهناك إمكانات مفتوحة لوصف وتفسير الظواهر الفنية والتجربة الجمالية بطريقة علمية تفيد المخططين.

وفى إيجاز، يمكن القول أن المدخل الأسلوبى أفاد الباحث كثيراً فى توضيح أهمية الأسلوب فى دراسة الأغنية وعلاقته بالبنية الاجتماعية، وعلاقة الأداء - الفردى أو الجماعى - بتركيبة المجتمع. ويتميز المدخل الأسلوبى بالطريقة المنتظمة التى يرى ويبنى بها كل الجنس البشرى، فى كل مكان، خبراتهم وينمطون سلوكهم. ولأن تلك الملامح الأسلوبية، والموجزة للثقافة، هى مادة الفنون التعبيرية، فإن تحليل الأغنية والرقص هو بكل تأكيد طريقة فعالة لتصنيف الثقافات.

لقد لفتت هذه الدراسة الانتباه إلى أهمية توظيف التكنولوجيا الحديثة، وخاصة الكومبيوتر، فى تسجيل وتحليل وتفسير المادة المجموعة، مما يسهل على الباحث مهمته، ويوفر المزيد من الجهد والوقت.





مؤتمر أنثروبولوجيا مصر

الواحات المصرية ـ واحات الوادى الجديد
فى الفترة من ٢٣-٢٦/١٠/٢٠٠٢

سحر أحمد إبراهيم

فى الأسبوع الأخير من شهر أكتوبر من عام ٢٠٠٢، وتحديداً فى الفترة من ٢٣ إلى ٢٦ أكتوبر. عقد مؤتمر أنثروبولوجيا مصر الثالث (الواحات المصرية ـ واحات الوادى الجديد) بمقر أكاديمية البحث العلمى بالخارجة. وذلك تحت رعاية اللواء **مدحت محمد عبدالرحمن** محافظ الوادى الجديد.

ويهدف المؤتمر إلى:

توفير مادة تاريخية عن عصور واحات الوادى الجديد، المصرية القديمة، اليونانية الرومانية، القبطية والإسلامية، وكذلك توفير مادة إثنوجرافية عن موجودات ثقافية واجتماعية واقتصادية يمكن الاعتماد عليها فى إجراء بحوث تطبيقية ومستقبلية، كما يكشف المؤتمر عما طرأ على مجتمعات الواحات من تغيرات،واستجابات الأفراد لها، كما يكشف عن الخصوصيات الثقافية لهذه المجتمعات للحفاظ عليها مع مراعاة التكيف مع متطلبات العصر فى علاقة جدلية، كما يركز المؤتمر على تكوين معرفة ووعى بالواقع الاجتماعى والثقافى للواحات مما يترتب على ذلك من تكوين واقعية إيجابية للتقدم والنمو.

وقد بدأ اليوم الأول **للمؤتمر الأربعاء الموافق ٢٣/١٠/٢٠٠٢** بتسجيل الحاضرين والتقديم للمؤتمر وذلك بقاعة المؤتمرات الخاصة بمحافظة الوادى الجديد بالخارجة. حيث ألقى كل من أ. د. **علية حسن حسين** (مقرر المؤتمر)، أ. د. **السيد أحمد حامد** (المنسق العلمى للمؤتمر) كلمات للترحيب بأعضاء المؤتمر وشكر لمحافظة الوادى الجديد على رعايتها لموضوع المؤتمر وتوفير كافة التسهيلات لإتمامه. ثم قدم د. **محمد رأفت** (سكرتير عام المحافظة المساعد) عرضاً لإنجازات المحافظة. وبعد انتهاء التعارف توجه أعضاء المؤتمر إلى متحف الآثار بالخارجة والذى يضم الكثير من القطع الأثرية القديمة التى عثر عليها بمختلف المناطق الأثرية، كما يضم مجموعة من الأوانى الفخارية من العصر القبطى.

وبعد زيارة المتحف، توجه الأعضاء إلى الراحة والغداء، ثم توجهوا إلى زيارة «مقابر البجوات المسيحية». والتى تقع على بعد ٣كم شمال مدينة الخارجة خلف معبد هيبس وتفصلها عنه أطلال المدينة القديمة، وأطلق عليها هذا الاسم نسبة إلى طرازها المعمارى على شكل القبوات، وتضم ٢٦٣ مقبرة على شكل كنائس صغيرة بنيت بطراز القباب، وأهم هذه المقابر مقبرة (الخروج) ومقبرة (السلام).

وفى فترة المساء، توجه أعضاء المؤتمر إلى جمعية إحياء التراث للتعرف على ألوان التراث الواحاتى المختلفة وكيفية إحيائها. ثم تناول العشاء فى منطقة (البجوات المسيحية) والذى نظمته هيئة تنشيط السياحة.

فى يوم الخميس الموافق ٢٤/١٠/٢٠٠٢

تم التوجه لزيارة واحة الداخلة والتى تبعد حوالى ١٩٠كم عن الخارجة. وبدأت الرحلة فى الداخلة بزيارة (قرية البشندى) وهى قرية صغيرة بنيت مساكنها على الطراز الفرعونى، كما تمت زيارة المقبرة الرومانية لحاكم هذه المنطقة منذ القرن الأول (مقبرة كيتانوس). وهى منقوشة برسوم قديمة تحكى عملية التحنيط ومحاكمة الميت فى «محكمة أوزيريس»، كما تمت زيارة المقبرة الإسلامية للشيخ **البشندى** والتى سميت باسمه وكانت تستعمل كمصلى وكتاب لتعليم القرآن الكريم لأطفال القرية. ثم تم التوجه إلى مصنع السجاد والكليم بالقرية نفسها.

ثم تحركت الرحلة إلى «قرية بلاط» وزيارة العمارة التقليدية بها، وبعد ذلك توجهت الرحلة إلى «قرية الهنداو» والجلوس فى ضيافة الدكتور **محمد خليل** (الأمين العام للمؤتمر) - والأستاذ بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة فرع بنى سويف - وفيما بعد تم التوجه إلى «قرية الجديدة» وزيارة مصنع الأرابيسك بها. ثم التوجه إلى «قرية القصر الإسلامية» وزيارة المتحف الإثنوجرافى للتراث الثقافى للواحات المصرية، وكذلك المناطق الأثرية بها للتعرف على الطرز المعمارية الإسلامية التى استخدمت فى زخرفة مداخل وأبواب البيوت بالقرية. وبعد الانتهاء من زيارة القصر الإسلامية تم التوجه إلى «بئر موط» لتناول الغذاء وحضور الحفل الترفيهى الذى أقامته هيئة تنشيط السياحة ثم التحرك والوصول إلى مدينة الخارجة.

يوم الجمعة الموافق ٢٥/١٠/٢٠٠٢

بدأت الجلسة الافتتاحية للمؤتمر فى تمام الساعة العاشرة صباحاً بكلمة أ. د. **علية حسن حسين** (مقرر المؤتمر) والأستاذ بكلية الآداب (قسم الاجتماع) - جامعة القاهرة (فرع بنى سويف). ثم تلتها كلمة السيد المحافظ اللواء/ **مدحت محمد عبدالرحمن**.

وفى الساعة الحادية عشرة إلا ربع بدأت **المحاضرة الأولى** وقدمها أ. د. **جاب الله على جاب الله** (أستاذ الآثار المصرية القديمة بكلية الآثار - جامعة القاهرة) وقام بإلقاء المحاضرة أ. د. **مصطفى العبادى** (كلية الآداب - جامعة الإسكندرية) وكان موضوعها يدور حول الاكتشافات الحديثة فى قرية (أسمنت الخراب) بالداخلة؛ حيث عثر حديثًا بها على ثلاث كنائس ومعبد كبير للآله «توتو»، كما عثر على بيوت ومقابر بعضها من عصر قبل المسيحية وبعضها من العصر المسيحى، كما عثر أيضاً على مجموعة من الوثائق الكتابية.

وفى تمام الساعة الواحدة بدأت **الجلسة الأولى** بعنوان الأنثروبولوجيا الآثارية (١) وكان رئيس الجلسة أ. د. **محمد خليفة** (الأستاذ بقسم الدراسات الشرقية بكلية الآداب - جامعة القاهرة). وقد ضمت الجلسة ثلاثة أبحاث، وهى:

١ ـ «أساطير فرار الخروج فى البجوات»، وقدمته د. **سوزان السعيد يوسف** (الأستاذ المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية ـ أكاديمية الفنون). وتركز الدراسة على شرح القصص المرسومة على الجدران الداخلية بمزار الخروج والمستوحاة من العهد القديم لتوضيح كيف طور الفنان المسيحى مفهوم الخروج المذكور فى العهد القديم إلى مفهوم الخلاص.

٢ ـ «أيقونات المقبرة البيزنطية فى البجوات»، وقدمه أ. د. **وسام عبدالعزيز فرج** (الأستاذ بكلية الآداب ـ جامعة المنصورة). وتركز الدراسة على وصف وشرح للصور الموجودة على الجدران الداخلية للمقبرة البيزنطية (مزار السلام)، وقد صنفها الباحث على النحو التالى: خمس صور لشخصيات مقدسة من العهد القديم ـ ثلاث صور رمزية تمثل قيم المسيحية الأولى ـ أيقونة من العهد القديم ـ أيقونة تجمع بين اثنين من القديسين المصريين.

٣ ـ «الاكتشافات الجديدة المسيحية فى واحات الوادى الجديد»، وقدمه د. **جمال هرمينا** (مدير المتحف القبطى بالقاهرة). وأهم ما توصل إليه الباحث هو أن مدينة (أسمنت الخراب) بواحة الداخلة تميزت بوجود منطقة ديرية كاملة بها مجموعة من الكنائس وعدد كبير من القبابى ذات السقف المقبى قبواً نصف دائرى.

أما **الجلسة الثانية** فبدأت حوالى الساعة الرابعة عصراً بعنوان الأنثروبولوجيا الآثارية (٢) وكان رئيس الجلسة أ. د. **جاب الله على جاب الله**. وقد ضمت الجلسة ثلاثة أبحاث، هى:

١ ـ «تطور الحياة الدينية فى الواحات المصرية فى مصر القديمة»، وقدمه أ. د. **محمد خليفة** (كلية الآداب ـ جامعة القاهرة). وقد ألقى الباحث الضوء على الحياة الدينية المصرية القديمة فى الواحات، وبخاصة بعد أن أصبحت هذه الواحات جزءاً من مصر ومرتبطة بوادى النيل ارتباطاً سياسياً قوياً.

٢ ـ «أضواء على نقوش معبد (بيوريس) اليونانية بعين اللبخة فى الواحة الخارجة». وقدمه د. **رضا عبدالجواد رسلان** (قسم التاريخ ـ كلية الآداب ـ جامعة المنصورة). ويدور البحث حول مجموعة النقوش اليونانية التى تم العثور عليها فى المعبد الصخرى الرومانى للإله «بيوريس» الواقع فى منطقة (عين اللبخة).

٣ ـ «دور الواحات فى نشأة الحضارة فى مصر وأهم مواقع ما قبل التاريخ». وقدم البحث د. **أحمد سعيد** (كلية الآثار ـ جامعة القاهرة). حيث أكد الباحث وجود واستمرار الصلات بين الوادى والواحات خلال عصر ما قبل الأسرات فى مصر وهناك شواهد على ذلك.

أما **الجلسة الثالثة** فبدأت حوالى الساعة الخامسة والنصف عصراً ويدور موضوعها حول (البيئة والسكان) وكان رئيس الجسلة د. **محمد رأفت عبدالمؤمن** (سكرتير عام المحافظة المساعد). وقد ضمت الجلسة بحثين، هما:

١ ـ «السكان وتنمية الموارد البشرية بواحات الوادى الجديد». وقد قدم البحث أ. د. **محمد عبدالرحمن الشرنوبى** (قسم الجغرافيا ـ جامعة القاهرة ـ فرع الفيوم). وقد وفرت الدراسة صورة بانورامية للموارد المتاحة، اعتماداً على الماء الضنين والتركيب السكانى الفريد الذى من خلاله يمكن توفير الكوادر اللازمة محلياً لاستثمار العناصر الطبيعية المطلوبة للتنمية.

٢ ـ «واحات الوادى الجديد فى عصر ما قبل التاريخ (دراسة فى الجغرافيا التاريخية)». وقد قدم البحث د. **طلعت أحمد محمد عبده** (قسم الجغرافيا ـ جامعة الأزهر). حيث تعرض البحث للأدلة الطبيعية والبشرية التى تؤكد تأثر المنخفض العظيم بأحداث عصر المطر، كما تطرق إلى التغيرات الحيوية التى أصابت النبات والحيوان.

وفى الساعة السابعة والنصف مساءً، بدأت ندوة يدور موضوعها حول (الثروة الحيوانية) وكيفية تنميتها فى الوادى الجديد. وكان رئيس الندوة أ. د. **صلاح ديب** (الأستاذ بكلية الطب البيطرى ـ جامعة القاهرة ـ فرع بنى سويف).

السبت الموافق ٢٦/١٠/٢٠٠٢

بدأت **المحاضرة الثانية** فى تمام الساعة التاسعة صباحاً وقد قدمها أ. د. **وسام عبدالعزيز فرج** (كلية الآداب ـ جامعة المنصورة). وقام بإلقاء المحاضرة أ. د. **جاب الله على جاب الله** (كلية الآثار ـ جامعة القاهرة) ويدور موضوعها حول (أحمد فخرى وواحات الوادى الجديد).

وفى تمام الساعة العاشرة صباحاً، بدأت **الجلسة الرابعة** بعنوان (الإصحاح البيئى والتنمية المستدامة (١)) وكان رئيس الجلسة أ. د. **علية حسن حسين** (كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ فرع بنى سويف). وقد ضمت الجلسة ثلاثة أبحاث وهى:

١ ـ «الإدارة البيئية فى واحات الوادى الجديد بهدف تحقيق التنمية المستدامة» وقد قدمه د. **عادل فهمى بدر** (كلية التجارة ـ جامعة الإسكندرية). ويتعرض البحث لموضوع الوعى البيئى والإصحاح والتنمية المستدامة بهدف تحقيق إدارة بيئية جيدة، ومعالجة اقتصادية آمنة للمخلفات.

٢ ـ «تنمية المشروعات الصغيرة فى المجتمعات المحلية الصحراوية». وقد قدمه د. **عـزت أحمد ضياء الدين** (مدير مركز تنمية الأعمال ـ الصندوق الاجتماعى للتنمية ـ بنى سويف). وتناول البحث مناقشة الخصائص المميزة للكثير من المشروعات الصغيرة والمتوسطة للتأكيد على أهمية وحدتى التسويق والتصميم للمنتج.

٣ ـ «مشروع خطة لتنمية واحات الوادى الجديد». وقدمه د. **محمد عبدالله** (خبير سياحى ـ وزارة السياحة). ويستهدف البحث خطة تسويقية إعلامية وإعلانية شاملة تشمل كافة الأسواق المصدرة للسياحة إلى مصر، مع تشجيع القطاع الخاص على الاستثمار السياحى.

وفى الساعة الثانية عشرة ظهراً بدأت **الجلسة الخامسة** وموضوعها: الإصحاح البيئى والتنمية المستدامة (٢). وكان رئيسها د. **عادل بدر** (كلية التجارة ـ جامعة الإسكندرية) وقد ضمت الجلسة دراستين، هما:

١ ـ «النباتات الطبيعية كوسيلة للتنمية المستدامة» وقدمها د. **ياسر عادل حنفى** (مركز بحوث الصحراء ـ قسم النباتات الطبيعية). وتناول البحث (التعريف بالنباتات الطبية وأنواعها، وأماكن انتشارها فى واحات الوادى الجديد، كما تعرض لإمكانية مساهمة المرأة الواحاتية فى إنتاجها، والأسواق العالمية للنباتات الطبية المصرية).

٢ ـ (أثر مياه الآبار على بعض الخصائص الإنتاجية والتناسلية «مشروع خطة لتنمية الثروة الحيوانية فى واحات الوادى الجديد») وقدمها أ. **علاء فتحى محمد إبراهيم** (مساعد باحث ـ المعمل المركزى للأغذية والأعلاف ـ مركز البحوث الزراعية ـ الإسكندرية). وقد تعرضت الدراسة لتأثير مياه الآبار على الصفات الإنتاجية والنمو والخصائص الفسيولوجية والكفاءة التناسلية لذكور الأرانب.

أما **الجلسة السادسة**، فبدأت حوالى الساعة الواحدة ظهراً وموضوعها (الأنثروبولوجيا الطبية) وكان رئيسها د. **كمالة محروس** (مديرة الشئون الصحية بالواحة الخارجة بالمحافظة). وضمت الجلسة ثلاثة أبحاث، وهى:

١ ـ (الطعام والصحة والمرض «بحث فى الأنثروبولوجيا الطبية فى واحتى الخارجة والداخلة») وقد قدمته أ. د. **علية حسن حسين** (كلية الآداب ـ جامعة القاهرة). ويهتم البحث بالتغذية

والعوامل الأيكولوجية والاجتماعية والثقافية المؤثرة فى النظام الغذائى وإنتاج الطعام وطريقة إعداده، وعلاقة هذا كله بالصحة والمرض.

٢ ـ «تقييم دور فيتامين هو عقار لاسيد يبين ضد السمية الحادة لمادة البارافينيلنيدياميـن فى الجرذان البيضاء» مقدم من د. **فايقة حسن الإبيارى** (كلية الطب ـ جامعة عين شمس). يوضح البحث أن إعطاء عقار اللاسيد يبين يؤدى إلى الوقاية من الأضرار التى تسببها مادة البارافينيلنيدديامين، ويصل التأثير الوقائى إلى أقصى مستواه عندما يعطى عقار اللاسيديبين وفيتامين هـ سوياً.

٣ ـ «البيئة وأمراض الكبد فى واحات الوادى الجديد» والبحث مقدم من د. **حسنى إبراهيم عبدالعظيم** (كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ فرع بنى سويف). ويهدف البحث إلى التعرف على أسباب أمراض الكبد فى مجتمع واحات الوادى الجديد، والتعرف على الآثار الناجمة عن المرض، والتعرف على طرق العلاج الشعبى وكذلك المعتقدات السائدة حول المرض.

وبدأت **الجلسة السابعة** حوالى الساعة الرابعة عصراً بعنوان (الثقافة الشعبية (١)) وكان رئيس الجلسة أ. **شوقى جلال** (كاتب ومؤلف ومترجم بجريدة الأهرام). وضمت الجلسة أربعة أبحاث، وهى:

١ ـ «أشكال التغير فى الثقافة الشعبية فى واحات الوادى الجديد منذ النصف الثانى من القرن العشرين» وقد قدم البحث أ. **صفوت كمال محمد** (الأستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية ـ أكاديمية الفنون). ويدور البحث حول مفهوم الثقافة الشعبية وأنماطها المتنوعة لما فيها من أشكال التغير فى مجالات (العمل ـ الهجرة إلى داخل الواحات وخارجها ـ التخطيط العمرانى ـ المسكن الواحاتى ـ الاحتفالات العائلية والدينية ـ تحديث الحياة داخل وخارج البيت الواحاتى).

٢ ـ «الخصائص العامة للهجة واحات الوادى الجديد» ومقدم البحث د. **محمد خليل** (قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ فرع بنى سويف). ويهدف البحث إلى: الوقوف على الأصول التى يرجع إليها سكان الواحات ـ ودخول اللغة العربية إليها ـ وأهم الخصائص الصوتية والنحوية والصرفية والدلالية للهجة أهل الواحات.

٣ ـ «المتحف الإثنوجرافى للتراث الثقافى للواحات المصرية»: والبحث مقدم من أ. د. **السيد أحمد حامد** (أستاذ الأنثروبولوجيا ـ جامعة القاهرة سابقاً). وقد تعرض البحث للإثنوجرافيا وتعريفها فهى تعنى أولاً: التقارير (المقالات والكتب) التى يكتبها الأنثروبولوجيون، وثانياً (عملية البحث الميدانى) فى المجتمعات لجمع المعلومات وبالتالى تكون التقارير هى نتاج هذه العملية.

٤ ـ «دور المرأة فى الحفاظ على التراث لتدعيم الواحاتية» والبحث مقدم من د. **سهير الدمنهورى** (كلية الآداب ـ جامعة حلوان). ويركز البحث على دور المرأة فى الحفاظ على عناصر التراث بشقيه المادى واللامادى.

أما **الجلسة الثامنة**، فبدأت حوالى الساعة الخامسة والنصف عصراً بعنوان (الثقافة الشعبية (٢)) وكان رئيس الجلسة د. **مجدى عبدالحافظ** (كلية الآداب ـ جامعة حلوان). وقد ضمت الجلسة ثلاثة أبحاث وهى:

١ ـ «الموروث المصرى القديم فى الثقافة الشعبية للواحات» والبحث مقدم من د. **إبراهيم حسين** (المعهد العالى للفنون الشعبية ـ أكاديمية الفنون). ويركز البحث على أن الأزياء الشعبية الواحاتية تكشف عن استمرار الموروث المصرى القديم وديمومة الخصوصية الثقافية الواحاتية.

٢ ـ «فن الفخار فى واحات الوادى الجديد وتطوره من خلال استخدام خامات البيئة» . والبحث مقدم من أ. **أنور رشوان عبدالحميد** (فنان تشكيلى تقليدى ـ الهيئة الإقليمية لتنشيط السياحة ـ الخارجة) . ويهدف البحث إلى الكشف عن تطوير حرفة الخزف والفخار فى واحات الوادى الجديد، خاصة، وأن أكاسيد المواد اللونية المكتشفة من الصحارى متوفرة بكثرة.

٣ ـ «الوحدات الزخرفية واستخدامها فى أعمال فنية للحفاظ على التراث» والبحث مقدم من أ. **سحر أحمد إبراهيم** (الباحثة الفنية بالمركز القومى للفنون التشكيلية) . ويتناول البحث الرؤية التجريدية للأشكال الجمالية المتضمنة فى البيئة الطبيعية، وكذلك الوحدات الزخرفية على جدران المعابد والمقابر والمبانى المختلفة فى الواحات والألوان المستخدمة فى هذه الزخارف ومصادرها الطبيعية، وذلك لابتكار تصميمات مستلهمة للمعلقات الجدارية الحديثة المطبوعة للحفاظ على الخصوصية الثقافية والتراث لمنطقة الواحات.

أما **الجلسة الختامية**، فقد بدأت فى الساعة الثامنة مساءً. وقام بتقديمها أ. د. **محمد خليل**. وفيها قدمت التوصيات الخاصة بالمؤتمر والتى عرضها أ. د. **محمد عبدالرحمن الشرنوبى**، ثم الاستماع لكلمة أ. د. **علية حسن حسين** (مقرر المؤتمر) ، كما تم الاستماع بعد ذلك لكلمة السيد المحافظ، ثم قام السيد المحافظ بتكريم كل من أ. د. **علية حسن حسين**، أ. د. **السيد أحمد حامد** (منسق المؤتمر) ـ وكذلك تكريم: أ. د. **جاب الله على جاب الله** (الأمين السابق للمجلس الأعلى للآثار) ، أ. د. **مصطفى العبادى** (صاحب فكرة إحياء مكتبة الإسكندرية) ، وقد كرمهم المحافظ بتوزيع درع المحافظة على كل منهم.



حواديت الطفولة

وإيقاع العمل الفنى....

فؤاد التهامى

عندما بلغ الستين من عمره أتيح له أن يشاهد معظم أعماله السينمائية التسجيلية، بمناسبة قيام الدولة بتكريمه وإصدار كتاب حمل اسم «فؤاد التهامى وزهرة المستحيل»... من تأليف الأستاذة **مى التلمسانى**، ومازال يشعر بالامتنان لوزارة الثقافة وصندوق التنمية الثقافية.

ومنذ ذلك التكريم والذى وقع فى العام ١٩٩٥م وخلال السنوات الخمس التالية ظل يفكر ويستعيد ويستزيد من مشاهدة أفلامه بروح الباحث المتأمل فى أسلوبه السينمائى، محاولاً الوصول إلى جذوره الإيقاعية دون أن يصل إلى نتيجة حاسمة، حتى زارنى الأستاذ **حسن سرور** حاملاً دعوة الأستاذ الدكتور **أحمد مرسى** للمشاركة فى مؤتمر المأثورات الشعبية فى مائة عام، عن أثر المأثورات الشعبية فى عملى الفنى، وكأن هذه الدعوة قد فجرت «لحظة تنوير» بالنسبة لما كنت أبحث عنه.

تكتب **مى التلمسانى**:

«والغريب أن بقعة الضوء التى يخلقها الكلوب أو تلك التى تظهر فجأة أثناء حركة الكاميرا داخل الخندق هى نفسها تلك البقعة الضوئية التى كانت تجتذب دومًا إعجاب **فؤاد التهامى** فى لوحات المصور الهولندى «**رامبرانت**» حيث يشع ضوء خافت ينير جزءاً من اللوحة ويترك أجزاءها الأخرى تسبح فى الظلام...» ص١٠١

والسؤال الذى سألته لنفسى، لماذا جذبنى **رامبرانت** أكثر من الفنانين التشكيليين الآخرين؟

وبالعودة إلى زمن الطفولة وإحياء الذاكرة التى احتفظت فى تلافيفها ببعض أجزاء من الحواديت التى كانت تحكيها لى أمى، تذكرت حكاية «سكان الفرن»: «كان يا ما كان ما يحلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام... أن استيقظت أم السعد وابنتاها خضرة وشلبية قبل غبشة الفجر، كان العجين خمران، كسرت الأم الحطب وأشعلت نار الفرن، وأرسلت شلبية لجلب الماء من الترعة، وجلست هى وخضرة يقطعان العجين لإعداد العيش، ذهبت شلبية إلى خارج المنزل، شقت طريقها وحيدة وسط الشبورة الكثيفة حتى وصلت إلى شط الترعة وملأت البلاص بالماء، وعندما همت برفعه فوق رأسها لمحت وسط الشبورة على الجانب الآخر من الترعة ظلالاً لأشكال لم تتبينها تقترب من الشط الآخر ونادت عليها - يا شلبية..... يا شلبية.... قولى للى ساكنين فى الفرن عندكم إن أخوهم مات.

عادت شلبية وأفرغت ماء البلاص فى الزير، وجلست بجوار أمها وأختها، سألتها أمها - قابلت حريم الترعة؟ أجابت

شلبية - لا... لكن فيه حاجة غريبة حصلت. الأم: خير اللهم اجعله خير.

قالت شلبية: فيه ناس غريبة جت على الشط التانى وقالوا لى «قولى للى ساكنين فى الفرن عندكم إن أخوهم مات».

ما كادت تنتهى شلبية من كلامها حتى خرج من فوهة الفرن نسوة متشحات بالسواد مولولات ونائحات... فأغمى على الأم والبنتين وفضلت نار الفرن تبقبق.» خلصت الحدوتة حلوة واللا ملتوتة.

هذا ما تذكرته من هذه القصة، ربما لم تكن الأسماء الواردة هنا هى الأسماء نفسها التى وردت فى القصة الأصلية، فمن الصعب بعد أكثر من خمسة وخمسين عامًا أن أتذكر التفاصيل.

فإذا حللنا هذه الحدوتة من الناحية الضوئية، نجد أن مصدر الإضاءة الوحيد فى قاعة الفرن، هو فوهة الفرن التى أشعلت النيران فيها أم السعد، وهى مصدر إضاءة الوجه (الأم وابنتيها) وهى أيضًا مصدر الظلال فى القاعة، فهل لهذا السبب أحببت لوحات **رامبرانت**؟ أضف إلى ذلك الشبورة (الضباب) والتى يضيئها بخفوت انعكاس أضواء الفجر فتبدو الأشجار والأشخاص كتلاً من الظل.

تكتب **مى التلمسانى**:

«وقد استخدم «الكلوبات» فى تصوير مشاهد كثيرة فى أفلامه:

مشهد المستشفى فى «لن نموت مرتين»، وفى «مدفع ٨» داخل الخندق، وفى «الرجال والخنادق» فى مشهد ليلى خارجى هو مشهد الفرح، حيث يضيئ الكلوب مناطق مختلفة من الصورة مما يدعو المتفرج للتنقل ببصره بين تفاصيل الصورة أو الكادر؛ ليعيد خلق العلاقة بين الكتل والأبعاد المختلفة، إن بقعة الضوء ولعبة الظل والنور هى التى تعطى إحساساً بالحركة داخل الصورة فى أفلام **فؤاد التهامى**، حتى وإن لم تتحرك الكاميرا نفسها».

وإذا حللنا هذه الحدوتة من الناحية الصوتية نجد أن الأصوات التى ترد فيها هى: صوت أقدام الأم وابنتيها، صوت تكسير الحطب، صوت النيران التى اشتعلت، صوت باب الدار وهو يفتح لتخرج البنت لملء البلاص، صوت تقطيع العجين ورحرحته، صوت أقدام البنت فى الطريق، الأصوات المصاحبة لملء البلاص من الترعة، يتخلل هذه الأصوات جمل الحوار القليلة بين الأم والبنت، وأشباح الشط الآخر من الترعة، وأصوات الولولة والنواح، وتتردد كل هذه المؤثرات والأصوات فى جو عام من الصمت، وأضيف إلى تلك الأصوات صوت أمى التى تحكى الحكاية وهو صوت من خارج الصورة off screen فيما يشبه المنولوج الداخلى.

تكتب **مى التلمسانى**:

«ولا يفوتنا أن نقول إن المؤثرات الصوتية فى أفلام **فؤاد التهامى** تلعب دوراً دراميًا أيضًا، إذ أنها لا ترتبط بالصورة ارتباطاً واقعيًا بمعنى الإحالة إلى واقع نراه متحققًا على الشاشة، كأن نسمع صوت السيارات فى الشارع عندما نرى الشارع على الشاشة، أو ما شابه ذلك، وإنما تستخدم المؤثرات الدرامية لتضيف للصورة معنى جديداً.. وربما كان استخدام صوت الأطفال فى المدرسة على مشهد المدرسة المهجورة المهدمة فى «لن تموت مرتين» هو أول استخدام درامى للمؤثر يعتمد على التناقض بين ما تقوله الصورة وبين ما يقوله الصوت لإثارة مشاعر الغضب ضد المعتدى... وهو الاستخدام الذى لجأ إليه فيما بعد مخرجون روائيون كثيرون، والذى نلاحظه على سبيل المثال فى أفلام «ثرثرة فوق النيل» و«المذنبون». ص٩٢.

وتكتب أيضاً:

«يستخدم **فؤاد التهامى** الصوت البشرى المسجل off Screen بدلاً من التعليق التقليدى، والصوت البشرى ضرورة يفرضها الموضوع فى أفلام «مدفع ٨»، «شدوان»، «يسقط الصمت»، «فلسطين وطنى»، و«شارع قصر النيل».

وإذا حللنا هذه الحدوتة من الناحية المكانية نجد تتابعًا إيقاعيًا دائريًا فريداً بين الداخلى والخارجى.

- قاعة الفرن (داخلى) - الطريق إلى الترعة (خارجى)
- الترعة (خارجى) - الطريق إلى البيت (خارجى)
- قاعة الفرن (داخلى).

فالحدوتة تبدأ وتنتهى فى قاعة الفرن، وتتكون من مشهدين داخلى، وثلاث مشاهد خارجية فى بناء محكم يكثف الحالة الدرامية المليئة بشحنات عالية يكثفها الشعور بالتأمل

والشعور بالتوتر، ويغذيها الظل والنور اللذين يسودان جو القصة كلها والمؤثرات الصوتية والحوارات المحدودة والتى يغلفها جميعاً جواً عاماً من الصمت، وهى حدوتة محبوكة تماماً.

تكتب **مى التلمسانى**:

«المكان يشغل حيزاً كبيراً فى أفلام **فؤاد التهامى**، ليس فقط بوصفه إطاراً لمنظر طبيعى، أو مجرد خلفية مسرحية تجرى عليها أحداث الفيلم ولكن بوصفه «شخصية» لها تاريخ، واضحة المعالم غنية بالإمكانيات التصويرية والجمالية، يضفى وجودها الكثيف معنى جديداً على الفيلم، يصل إلى إعادة خلق وتقديم شخصية المكان من خلال عين الكاميرا وأعين المخرج والمصور» ص٧٦ . والحدوتة فى النهاية لها بناء سردى محكم له بداية ووسط ونهاية مع ملاحظة أن الأمَ الحكاءة لا تقرأ ولا تكتب.

تكتب **مى التلمسانى**:

«تتميز أفلام **فؤاد التهامى** التسجيلية ببنية سردية خاصة تكاد تقترب من بنية القصة «التشيكوفية» بما تتمتع به من إيجاز وتكثيف وتراكم ووحدة موضوع.. وهى بنية تقليدية تعتمد على مقدمة وذروة وخاتمة.. ولا تسعى لكسر آليات وأشكال الحكى التى قد نجدها فى الأفلام التجريبية.. ويعتمد السرد فى معظم أفلامه على بناء تصاعدى، يبدأ بافتتاحية أو مستهل، وينتهى بخاتمة تعود فى حركتها الدائرية إلى موقع مشابه للموقع الذى بدأ منه الحدث». ص١٠٣

وفى الختام أرجو المعذرة عن أى شطط فى هذه المحاولة الأولى للوصول إلى المنابع التى أثرت فى تكوين أسلوبى فى العمل السينمائى ويحثى الدائم عن إيقاع مصرى، ولاشك أن حواديت الأم كانت إحدى المكونات الأساسية لهذا الأسلوب الخاص الذى اتبعته فى جميع أعمالى الفنية.

اسمحوا لى أن أهدى إلى مؤتمركم الموقر «مؤتمر المأثورات الشعبية فى مائة عام» هذه القصة الشفاهية التى تتناقلها الأجيال فى دورنكة - محافظة أسيوط بصعيد مصر، وأنا أنقلها لكم كما سمعتها من الأستاذ **ماهر سمعان** المحامى الدرنكاوى فى صيف عام ١٩٩٣ .

النص

«أحب ابن أمير «شطب» الجميلة «شاس حتب» بنت أمير «دَرَنْكْ» أحبها وأحبته.

رفض أمير «دَرَنْكْ» زواج ابنته من حبيبها، تدهورت صحة ابن أمير «شطب» حتى كاد أن يموت، ناشدته كاهنة «شطب» أن يصمد حتى تأتى له بحبيبته.

ذهبت الكاهنة إلى الإله خانوم الذى كان يصنع البشر على دولابه الفخار، كان الإله خانوم قد كبر فى العمر وضعف بصره، جلست تحادثه وهى تجمع فتات الصلصال الذى يتساقط منه على الأرض حتى جمعت ما يكفيها.

عادت الكاهنة إلى «شطب» وصنعت تمثالاً على شكل أميرة «دَرَنْكْ» وهى راقدة على ظهرها.

كانت الأميرة تقضى نهارها مع أترابها، وفى يوم وكانت الشمس تميل للغروب شحب وجه الأميرة وشعرت بإعياء فذهبت إلى فراشها ونامت.

أشعلت الكاهنة البخور وتمتمت بتعاويذها على رأس التمثال فإذا بروح الأميرة تغادر جسدها لتتلبس التمثال فتدب فيه الحياة.

يشفى الأمير ويلتقى بالأميرة ليمرحا ويمارسا الحب حتى مطلع الفجر حيث تعود الروح إلى الجسد ويعود التمثال كما كان.

تستيقظ الأميرة «شاس حتب» لتحكى لوصيفاتها عن حلم جميل وحدائق غناء وموائد عامرة، وعن العذارى التسع البارعات فى فنون الموسيقى والغناء، وتحكى عن أمير جميل الطلعة ممشوق القوام وحب لا تفوقه متعة، تتضاحك الوصيفات ويتناقلن حلم الأميرة حتى يصل إلى أسماع كاهنة «دَرَنْكْ» التى تتفكر طويلاً فى هذا الحلم الذى لا ينتهى...

يوماً بعد يوم، وشهراً بعد شهر، تغادر الروح الجسد بعد الغروب لتدب فى التمثال الحياة حتى الفجر، والأميرة والأمير يرشفان من الحب خمراً وعسلاً ولبناً حتى تحمل الأميرة.

تتفقد الكاهنة جسد الأميرة ذات ليلة لتجده بلا روح، إلاّ بطنها التى تكورت وتحرك فيها الجنين، تفهم الكاهنة ما يحدث، وتفضى بالقصة كلها لأمير «دَرَنْكْ» الذى يقرر الانتقام الرهيب.

يجمع الكهنة وقادة الجيش، ولا ينفض المجلس حتى يقرروا بناء مرآة كبيرة يصممها الكهنة ويصنعها صنّاعه وينصبها بناؤوه بليل فوق جبل «دَرَنْكْ» فى الموقع الذى حدده قادة الجيش.

وما يكاد الفجر يهل وتعود روح الأميرة إلى جسدها، حتى تعكس المرآة الكبيرة أضواء السماء لتنير مدينة «شَطَبْ» النائمة دون ما حولها، وما تكاد الشمس تشرق حتى تتحول أشعتها المنعكسة إلى شواظ من النيران فتحرق المدينة الراقدة في السهل وتمحو أثرها ولا يبقى فيها سوى تمثال الأميرة الذى تزيده النيران تألقاً.

تضع أميرة «دَرَنْك» أميراً صغيراً جميلاً، يسارع أمير «دَرَنْك» باختطافه ويسلمه إلى الكاهنة التى تهبط به إلى مجرى النيل فتضعه فوق «مشنة» على سطح النيل فيأخذه التيار إلى الشمال بعيداً عن «شَطَبْ» المحروقة والأميرة الثكلى ثلاث مرات، مرة فى وليدها ومرة فى حبيبها ومرة ثالثة فى قسوة قلب أبيها».

قدمت لكم هذه الحدوتة؛ لأنى لم أقرأ أو أسمع حدوتة شفاهية أو منقولة مثلها.

شكراً لكم»،



استلهام الحياة الشعبية

على دسوقى

ولدت فى حى الأزهر بالقاهرة عام ١٩٣٧، أحد أحياء القاهرة الشعبية القديمة، وعشت فيه جو الطقوس والشعائر الدينية ومظاهر مختلفة للعادات والتقاليد الشعبية وجو الأسطورة والحواديت، وهو حى يزدحم بالناس ويعيشون معًا فى تلاصق وارتباط شديد، عشت فيه جو عربات الكارو ومحلات صناعة الخيامية والكليم والعطارين والدقاقين والنحاسين والصاغة والجامع الأزهر وسيدنا الحسين.

مرسمى بوكالة الغورى بجوار الجامع الأزهر، وكلما وقفت لأرسم أمام الحامل تواجهنى من خلال المشربية مئذنته الشامخة التى تقف من حولها ألف مئذنة أخرى بالقاهرة العريقة. لقد عشت مراحل طفولتى الأولى فى أجواء العمارة الإسلامية فى منطقة الأزهر والحسين والغورية - جامع ووكالة الغورى، سبيل كتخدا، وقصر بشتاك، ومسجد قلاوون، وجامع الأقمر، وبيت السحيمى، وجامع أبو الدهب، وباب زويلة، وجامع المؤيد، والمسافر خانة، وبيت القاضى. وقد تعلمت فى مدرسة الجدرية بجوار حارة الروم الشهيرة ومدرسة الشوريجى، وكان يتوسط ميدان سيدنا الحسين نافورة كبيرة، يحيط به سور عريض له زخارف إسلامية مميزة، يجلس حوله زوار سيدنا الحسين ومريدوه من أهل المنطقة فى الصيف؛ للاستمتاع بالنسمات الباردة، ويطوف عليهم بائعو العرقسوس المثلج وحاملو المياه المثلجة المعطرة برائحة المزهر فى أكواب فضية مكفتة بالنحاس ولها زخارف بالغة الدقة.

أعمالى تحمل رؤيتى للناس والحياة الشعبية فى أحياء القاهرة القديمة وما تزخر به من نماذج وصور، تعكس ذلك أعمالى فى مراحل مختلفة، مثل لوحة «عازفى الربابة» ١٩٨١ و«مقهى شعبى»، وأعتقد أنه مازالت تعيش بداخلى مشاهد من مقهى «الفيشاوى» القديمة أشهر مقاهى الحسين، ومقهى «المجاذيب» خلف الحرم الحسينى والنحاسين ومحلات بيع أدوات المقاهى الشعبية وبجوارها محلات لبيع السبح، ومازلت أتذكر قارئة البخت، وكانت ترتدى دائمًا ملابس بيضاء ناصعة وعدد كبير من السبح بألوان وأشكال مختلفة، ولها عيون واسعة مكحلة وتلبس فى يدها خواتم كبيرة من الفضة، فى هذه المقاهى وفى ليالى رمضان كانت تقام فيها المدائح النبوية، وشاعر الربابة الذى يظل يحكى قصص البطولة والشجاعة العربية لعنترة بن شداد والزناتى خليفة والجازية الهلالية وخضرة الشريفة حتى وقت السحور، عندئذ ينفض الجمع من حوله للقيام للسحور وصلاة الفجر.

وفى لوحة «صندوق الدنيا» نتذكر معها الصندوق السحرى وصوره الملونة - التى لاتزال عالقة بذاكرتى حتى الآن - لقصص وأساطير خيالية كنت أشاهدها وأصدقائى من

الأطفال فى ذلك الصندوق الخشبى، ونحن جالسين على دكة خشبية قديمة نشاهد هذه الصور من خلال دائرة زجاجية فنجد السحر والخيال والجمال.

«عربة غزل البنات»، «عربة حمص الشام» ١٩٧٠ وكانت هاتين اللوحتين من خلال ما ترسب فى ذاكرتى من أجواء العربات الخشبية الملونة برسومات شعبية جميلة تزخر بأشكال ورسومات من المربعات والمثلثات والأحجبة بألوان متألقة من الأحمر والأصفر والأزرق، تحمل الكثير فى الموتيفات الشعبية مثل العين والنجمة والهلال والسمكة والكف، وهى ذات الموتيفات التى أصبحت جزءاً من التيمة المميزة لأعمالى فيما بعد.

كذلك حملت أعمالى فى لوحة «حنفية المياه» ١٩٦٩، «الطفل والسبوع» ١٩٧٠، «الفتاة والمصباح» ١٩٧٣، «الحلوة قامت تعجن» ١٩٦٩ - وهى مستوحاة من أغنية شهيرة للفنان سيد درويش - جو الحارة المصرية.

فى عام ١٩٦٩ بعد أن حصلت على منحة التفرغ عن موضوع «العادات والتقاليد الشعبية» قمت بالتجوال فى ربوع مصر، زرت مرسى مطروح والصحراء الغربية، الواحات، الإسكندرية، سوهاج، أخميم، الأديرة فى الصحراء، نجع حمادى، الأقصر وأسوان والنوبة، أدركت أن مصر ليست فقط وكالة الغورى وحى الأزهر، من هنا جاءت أعمالى «نساء على النيل» ١٩٧٤، «مراكب صيد» ١٩٧٤، «فتيات جبل النرجس» ١٩٧٢، «الأولاد والجبل» ١٩٧١.

فى منتصف الستينيات قدمت مجموعة كبيرة من الأعمال حول «النوبة» والطبيعة فى جنوب الوادى، فى الأقصر وأسوان، النيل والجبال والنخيل.

عندما سافرت إلى أسوان والسد العالى وقضيت هناك فترة شاهدت فيها كيف تتفتح الحياة كل لحظة، تخيلت أن الكثيرين ينتظرون مشاهدة لوحات مليئة بالآلات والعمال كتعبير عن انفعالى بما شاهدت، ولكنهم للأسف لم يجدوا شيئاً من ذلك فى اللوحات التى يضمها المعرض - حقاً إن الحياة فى أسوان قد أعطتنى إحساساً عميقاً باللون، إذ إننى شعرت عندما وطئت قدماى الأرض هناك بالتغيير المفاجئ فى الألوان ودرجاتها، البيوت بلونها الأبيض الناصع، لون الجبل كأنه الحناء تخضب كف عروس ليلة الزفاف، النخيل يمتد عالياً شامخاً يهتز طرباً مع نسمات النيل، الرسوم التى تزين بيوت النوبيين، كل شيء هناك كان يفيض بالحياة وبالآمال الكبيرة التى يعقدها شعبنا على السد وما يحققه من رخاء، أما أعمالى فهى ليست تعبيراً مباشراً عن الواقع، بل هى امتزاج الحلم بالواقع ليصبح شيئاً أقرب إلى الأسطورة والحلم.

وقد عكست أعمالى بعد ذلك تأثراً شديداً ليس فقط بالطبيعة والضوء والبيوت والنيل فى النوبة، وإنما أيضاً بالفنون المصرية القديمة، تقدمت مجموعة كبيرة من رسوم الماعز فى صفوف الفن وكذلك لوحة «عريس وعروسة»، وأصبحت الألوان أيضاً أكثر سخونة وتألقاً: البرتقالية والبنية والصفراء.

ذكريات وتساؤلات
فى عشق مصر

د. جهاد سامى داود

كـان الاسم هو البـداية.. بداية العـشق لهـذه الأرض الطيبـة.. فـقـد تعرفت على فصل من فـصـول العشق الخـالد لمصرنا.. جهاد من أجل التحرر والاستقلال.. كفاح من أجل بناء حياة ومستقبل أفضل لشعبنا.. نضال لتغيير واقع مظلم متخلف سائد.. دعوة للتنوير والثقافة والتقدم. رحم الله والدى الذى علمنى كيف أحب هذا الوطن. أذكر كـيف كان يقضى معى أوقاتاً طويلة يروى لى من الأسـاطيـر المصرية القـديمة فأتعلم التاريخ، ومن الحكايات الشعبية المصرية فأتعرف على قيم وعادات مصرية أصيلة أجهلها.. وتثير خيالى بقصص ألف ليلة الممتعة، وأضحك كـثيراً على نوادر جـحا وألاعيب أشعب البخيل.. وأستشيط غضباً عندما يفرقون حسن ونعيمة، وأبكى دموعاً غزيرة على قتل ياسين من فوق ضهر الهجين.

وتمضى السنوات لألتحق بالكونسر فتوار وأنهى دراستى حاصلاً على شهادة فى العزف على آلة البيانو وأخرى فى نظريات وتأليف الموسيقى الكلاسيكية، دارسًا وبعمق كـاف لعلومها الغربية متذوقًا لتراثها الموسيقى وعازفاً لمقطوعاتها الباروكية والكلاسيكية والرومانسية والمعاصرة الجميلة.. قريبة إلى نفسى وعقلى وحياتى التى أقضيها بين أكاديمية الفنون ودار الأوبرا القديمة والمراكز الثقافية الغربية حيث الحفلات الموسيقية ودور السينما والمسرح القومى، حيث كنت ومازلت عاشقاً للمسرح بصفة خاصة، ثم كنيستى القبطية والتى تحمل اسم مارمرقص رسول المسيحية الأول لمصر - وأخيراً منزلى الذى يقع فى حى مصر الجديدة الراقى النظيف المشمس ذى الحدائق والأشجار والمبانى الأوروبية الطابع، والشوارع الواسعة الممتدة والنوادى الرياضية الكبيرة والجاليات الأجنبية المنتشرة.

إن أهم ما يشغل عقل أى فنان شاب مبدع فى سنوات تكوينه ودراسته الأولى التعرف على ذاته والبحث عن هويته والتفرد فى شخصيته.

وقد كانت الأسرة تقضى جزءاً كبيراً سنوياً من إجازة الصيف على شاطئ مدينة بورسعيد وتحديداً خلال الفترة من عام ١٩٥٧ وحتى ١٩٦٦، وقبل حدوث نكسة ١٩٦٧ التى زلزلت كياننا جميعاً، كانت لهذه السنوات العشر تأثيراً عميقاً على الطفل الذى لم يتجاوز عمره العشر سنوات، مازال يدرس فى المرحلة الابتدائية ويبدأ خطواته الأولى فى تعليمه الموسيقى وحتى التحق بالمرحلة العالية بالكونسرفتوار وهو مازال يبحث عن ذاته وهويته وشخصيته.. يخطط لمستقبل واعد أفضل لأمته.. يحلم بصياغة فن جديد يواكب عصر

مشرق مقبل عليه.. يأمل فى تحقيق آماله وأحلامه.. ممسك بقرص الشمس.

لقد كانت كابينة الصيف فى بورسعيد ملتقاً ثقافياً يجتمع فيه عدد كبير كل صباح ومساء من صفوة كتاب مصر ومثقفيها. أذكر كيف كان عمى **أحمد رشدى صالح** ضيفًا دائمًا فى منزلنا.. يأتى بجلبابه الواسع الفضفاضى يلاعبنا.. يحكى لنا... يغنى معنا.. يناقشنا ويحاورنا بلغتنا فنفهم أحياناً ولا ندرك ما يعنيه أحياناً أخرى، وحينما كان يناقشنى **يوسف إدريس** حول أهمية صياغة موسيقانا العربية والشعبية صياغة عالمية إنسانية أكمل، وكيف كان يغضب د. **على الراعى** حينما كنا نخطئ فى نطق إحدى كلمات اللغة الإنجليزية ويعلمنا كيف يجب أن ننطقها ومتى نستخدمها فى درس شيق للغة الإنجليزية.. وحينما يغضب ويتشاجر معنا **نعمان عاشور** صديق الأطفال عندما ننتقد ببراءة إحدى مسرحياته التى شاهدناها بالأمس فى المسرح المكشوف للمدينة الباسلة، وكانت متعتنا الكبرى فى تلك المقالب التى يديرها صعلوك مصر **محمود السعدنى** لكل أفراد الشلة المجتمعة فنضحك كثيراً.. وكنا نتعجب حينما يأتى إلينا بأحد المشايخ ليتلو من آيات الذكر الحكيم ،ونحن الأقباط نستمع إليه فيطربنا صوته الرخيم وننفعل بنغماته الحلوة الشجية الرائعة ونلح فى طلب سهراية السمسمية التى وعدنا بها **زكريا الحجاوى**.. فنجلس نستمع ونغنى أحياناً ونصفق ونرقص ونعزف أحياناً أخرى على نغمات وإيقاعات تلك الآلة العجيبة السمسمية الحيوية المؤثرة. وأخيراً ذلك الشاب الباسم الضاحك الجاد الذى يتحدث كثيراً ويستمع ويسأل ويستفسر أكثر، يلبس بنطلوناً قصيراً ويحمل دائماً جهازاً للتسجيل ـ تجده دائماً وفى كل مكان يمتلك من الحيوية والنشاط ما يفوق الجميع، وعرفت فيما بعد أن اسمه **صفوت كمال**.

كانت تلك هى سنوات التكوين الأولى والتى تلتها سنوات الاختيار، حيث سافرت فى منحة دراسية لدراسة قيادة الأوركسترا والتأليف الموسيقى. وفى لندن واجهنى أستاذى فى التأليف **ريتشارد أرنل** ـ المؤلف الإنجليزى المعروف ورئيس رابطة المؤلفين بإنجلترا حينذاك ـ بسؤال بسيط عن هويتى وتفردى وشخصيتى، وخاصة وأننى أحمل فى جذورى مخزون هائل من التراث الموسيقى المصرى، بينما يطغى الطابع الموسيقى الغربى النمطى على مؤلفاتى الموسيقية فتبدو ـ على حد تعبيره ـ بلا مذاق ولا رائحة. فكان لابد من الاختيار.. الاختيار بين التقدم والرجعية.. الرجعية بالتقوقع على مقعد وثير فى مصر الجديدة ووظيفة مرموقة بأكاديمية الفنون بين جدران مكتبة علمية وثقافية وموسيقى غربية كلاسيكية وتقاليد وعادات غربية وافدة بورجوازية سقيمة.. ونظرة نقدية مثالية لمجتمع متخلف، وبين التقدم بالانحياز لمصر.. لجموع الشعب الكادحة.. للقرى والنجوع، للعامل والصانع.. لتاريخ ممتد ولموروث متجدد.. لتقاليد وعادات أصيلة.. لنغم شجن يؤثر فى وجدانى.. لصوت الربابة والأرغول.. لشجن الكولة وفرحة السمسمية.. للموال والمربع وطراقة اللطش للعصايا، والتحطيب للحجالة، والكودية للمولد، والسبوع للأذان، ومزامير داود.. للنهر الخالد... لمصر.

وقد كان الاختيار الذى أعتقد أنه بنى حينذاك على أساس فكرى وقناعات سياسة تنحاز لمبادئ وقيم العدالة والمساواة وترسيخ الديمقراطية والاهتمام بالطبقات الكادحة ركيزة العمل والإنتاج فى المجتمع.. فبدأت فى دراسة موسيقى الشعوب «الإثنوموزيكولوجى» بشغف وحب للمعرفة تزايد معى يومًا بعد يوم، فإذا بى أجد نفسى أمام أستاذ يعرف عن موسيقانا أكثر مما أعرف، وأبحاثاً ودراسات تصل إلى أكثر من مائة وخمسين مرجعًا موسيقيًا كتب معظمها مستشرقون أجانب... ولسنوات كثيرة ظللت أقرأ وأتعلم وأنهل من علوم ونظريات موسيقية شيقة وغريبة علىَّ، وأجهزة علمية موسيقية دقيقة ومعقدة.. علم يتسع يوماً بعد يوم ويبدو لا نهاية له.

واسمحوا لى أن أتوقف هنا قليلاً، فلن أنسى أبداً جلساتى المتعددة مع أستاذنا **صفوت كمال** فى حديقة معهد الموسيقى العربية ليناقشنى فيما أدرس بالخارج وليصيغ لى أولى محاولاتى لاختيار موضوع رسالة الدكتوراه... بلا حساب لوقت أو جهد، وبروح شبابية حيوية، وبفكر راسخ واضح وبحماس وحب وعطاء متناهٍ. وجارى د. **محمود عودة** المدرس بقسم الاجتماع بجامعة عين شمس حينذاك ونائب رئيس الجامعة فيما بعد، والذى لم يبخل على بمراجعه الخاصة فى علم الاجتماع وعلم الفولكلور المهدى إليه من أ. د. **محمد الجوهرى**.. لن أنسى كيف كنت أنهل من دراسات د. **عبدالحميد يونس** والتلميذ والأستاذ د. **أحمد مرسى** الذى تعلمت منه العمل الميدانى، والذى يرتبط اسمه بعشق تراث هذا الوطن.

الكثير من المراجع والدراسات الأخرى التى وجدتها بمكتبة والدى فى منزلنا، وأولها كانت دراسات الأدب الشعبى للراحل العظيم **أحمد رشدى صالح** وترجمته لكتاب «كراب فى علم الفولكلور».

ولن أنسى أبداً ذلك الشاب والموظف الصغير النحيف الذى تحدى كل القوانين واللوائح الحكومية وسجل لى من الموسيقى والغناء الشعبى المصرى كل ما استطاع وبدون تصريح من رؤسائه متحملاً مسئولية المخالفة والعقاب، ومتحدياً لتلك اللوائح السقيمة الهادمة لكل القيم العلمية.. الزميل العزيز د. **محمد عمران** والذى ساعدنى كثيراً فى اقتناء مجموعة كبيرة ونادرة من آلات الموسيقى الشعبية المصرية، مازلت احتفظ بها ليومنا هذا وكانت أساساً لرسالتى فى الدكتوراه.

لن أنسى ذلك الترزى البسيط الذى استضافنى فى منزله بإحدى قرى المنوفية أثناء جولتى الميدانية، ولا هؤلاء الشباب الذين كنت أقضى معهم أوقاتاً ممتدة حتى بعد منتصف الليل لأسجل موسيقاهم، ولا هؤلاء النسوة اللواتى ذهبت إليهن ففتحن لى أبوابهن المغلقة وبكل حب لأستمع لغنائهن، وذلك الترحيب الذى كنت أقابل به عند توقفى فى أحد النجوع والقرى المصرية الأصيلة، وشيخ البلد الذى أكرمنى، والعمدة الذى توجس منى وقابلنى بفتور.

وقد عدت للوطن عام ١٩٨٠ حاملاً درجة الدكتوراه فى الإثنوموزيكولوجى مفعماً بالآمال والأحلام، مقبلاً على الحياة، مليئاً بالعطاء.

عشرون عامًا مضت، مررت خلالها بتجارب كثيرة، أغلبها محبط وأقلها مشجع. لجان المجالس القومية المتخصصة والمجلس الأعلى للثقافة، مؤتمرات علمية وندوات ثقافية كلها تنعقد وتنفض، كتابات ودراسات ومقالات تكتب وتنشر أو لا تنشر، ويبدو أن لا أحد يقرأ فى هذا البلد، ولا أقصد بهذا نخبة المثقفين أو الباحثين، فإن مقصدى جلى واضح. توصيات وقرارات ولا أحد يسمع أو يستجيب، حركة علمية أكاديمية عشوائية تنشط أحياناً وتفتر فى أحيان أخرى.

ويبدو أنه كان لابد أن تمر عشر سنوات كاملة بعد عودتى من الخارج لكى نؤسس فى الكونسرفتوار قسمًا لعلوم الموسيقى يتضمن تخصصاً للإثنوموزيكولوجى، هو الأول بل الوحيد فى مصر الذى ينتهج منهجًا علميًا أكاديميًا، ويعتبر من أهم تخصصات قسم علوم الموسيقى بالكونسرفتوار، وبالرغم من ذلك يبدو أنه هناك حالة من الانفصام الواضحة بين الدولة بأجهزتها المعنية وبين حركة البحث العلمى فى مجال الموروث الشعبى، وأذكر هنا على سبيل المثال أنه وبعد عشر سنوات من إنشاء تخصص الإثنوموزيكولوجى بالكونسرفتوار، وبالرغم من مرور أكثر من أربعين عامًا على إنشاء مركز دراسات الفنون الشعبية إلا أنه لا يوجد بمصر معمل بحثى واحد للصوتيات، والذى يجب أن يحتوى على أجهزة وتقنيات كثيرة ومعقدة تعتبر فى مجال الموسيقى أساساً للبحث والتدوين والدراسة والتحليل.

لا أريد هنا أن أسهب أو أن تكون شهادتى إدانة لأجهزة معينة أو أفراد باحثين أو مسئولين، بل فقط اسمحوا لى أن أتساءل:

١ - لمن يكون توجيه الخطاب الموسيقى فى مجتمع يذخر بالمتناقضات والصراعات الاجتماعية والثقافية والفكرية وتعانى أغلبيته من فقر وجهل ومرض فى ظل ظروف اقتصادية صعبة؟ وكيف؟

٢ - أن الموروث الشعبى كظاهرة ثقافية واجتماعية دائم التجدد بفعل المتغيرات الثقافية والاجتماعية والسياسية التى تسود المجتمعات. فكيف يمكن لنا أن نستمر فى دفع حركة الاهتمام به من خلال تحديث وسائل جمعه وحفظه وأيضاً إتاحته لراغبى المعرفة؟

٣ - ما هى الخطط الإعلامية لنشر الثقافة الشعبية والموسيقية لرقى الذوق العام وارتباط الجماهير العريضة بتراثها وجذورها العميقة.

٤ - هل يمكن توفير الإمكانات المادية والتقنيات الحديثة للمتخصصين لدعم حركة البحث العلمى.

٥ - لماذا لا تتبنى الأجهزة المعنية بالدولة خطط واضحة تسهم فى ترسيخ جذورنا الثقافية وخاصة لدى الأجيال الجديدة.

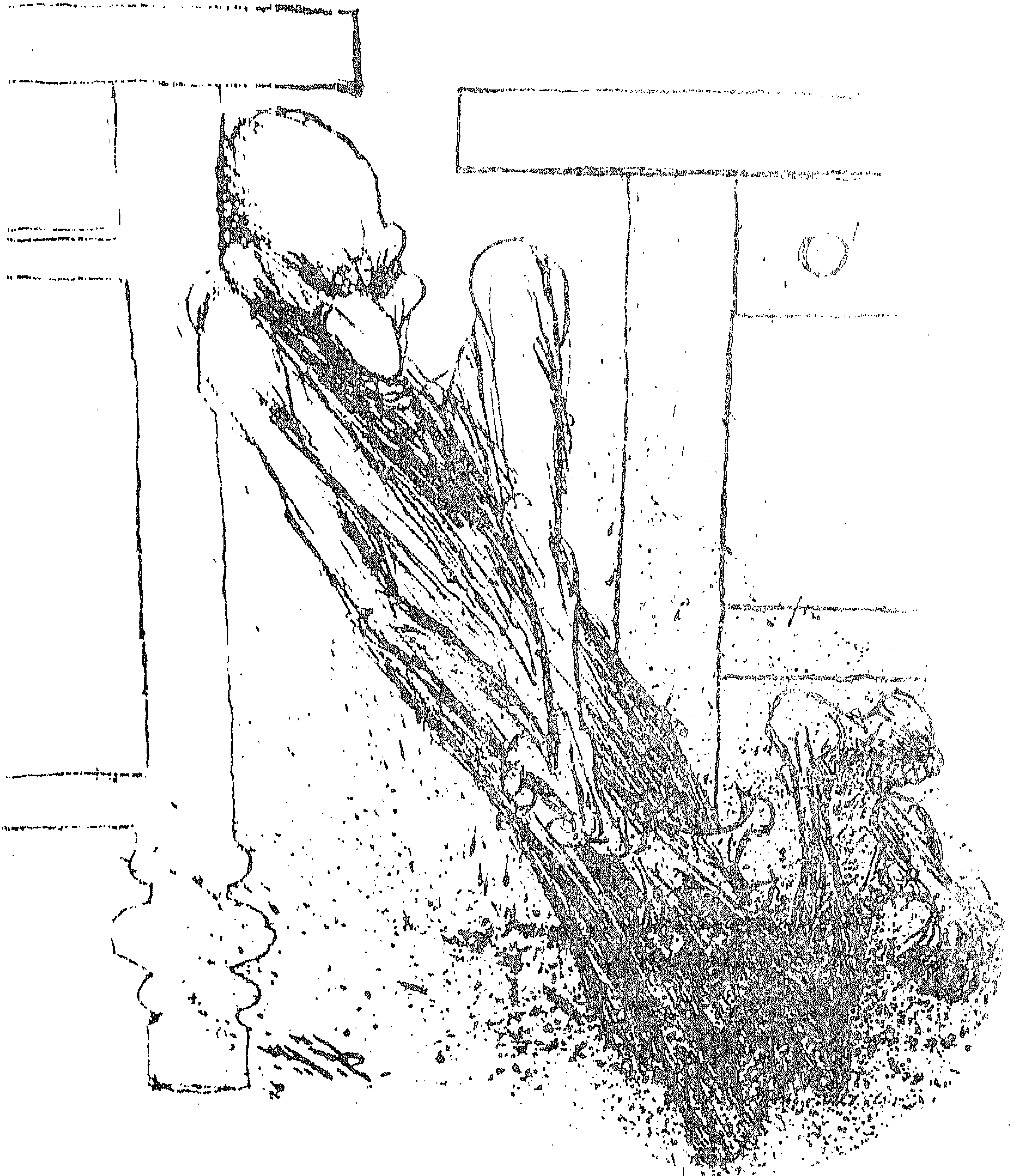
٦ - ما هو دور الحركة الثقافية والجمعيات الأهلية فى دفع حركة الاهتمام بالموروث الشعبى.

٧ - كيف نحقق الاحتفال الدولى فى مجالات الدراسات الموسيقية الشعبية والتبادل الثقافى الفنى.

٨ - كيف يمكن أن يسهم موروثنا الشعبى الأصيل فى القضاء على آثار سلبية خطيرة تمس وحدتنا الوطنية.

وعشرات أخرى من التساؤلات يمكن بالإجابة عليها وبالمواجهة الصريحة الصادقة أن نسهم فى دفع بلادنا للأمام وتحقيق طموحاتنا وآمالنا وأحلامنا.

وأخيراً.. فلست متشائماً.. فقد شاءت الظروف أن أتقابل أخيراً وعن قرب بصديق عزيز مجاهد صلب ومبدع أصيل كاتب ومفكر ومتأمل عميق، علمنى كيف يكون الجهاد وكيف تكون الصلابة فى الدفاع عن الحق وعن مقدرات هؤلاء البسطاء من شعبنا الطيب الأصيل. **عز الدين نجيب** علمنى كيف يكون التفاؤل سلاحًا لا يخيب فى مواجهة المحن والزمن العصيب، وإننى لواثق.



أجنحةٌ لذاكرةِ الطفولة

د. وليد منير

عندما أقول إن الأسطورة تخترقنى كما تخترقنى سكين مسنونة الحدّ فأنا أعنى أن خيالى الشعرى يتشكل، بمعنى من المعانى، داخل فضاء الموروث الشعبى لجماعةٍ ما؛ هى جماعتى المرجعية.

الأسطورة الطقوسية التى تمتلك فيها الأقوال قوى سحرية كما يقول «س. هـ. هوك» هى المهاد الأصيل لذاكرتى: إيزوريس الإلهَ، وشجرة الجميز التى تشير إلى بعثه، وتماثيله التى تلقى بها النساء فى مياه النيل تخليداً لذكراه. وهل الشعر، فى ذروة توقه إلى الفعل، سوى أقوال تمتلك قوة السحر؟! هل الشعر إلا قيامة المقدس من غفوته كى يعيد للحياة حلمها؟!

آه يا حابى
لماذا لم تورثنى سوى ثوب الدموع؟
أأنت حابى ماتزال أم اندثرت كما أراد
السيد الفرعون تحت وسادة التاريخِ
صرت تجوس فى ثوب الرعية خلسةً
وتُعلّمُ الأطفال حبك
أبجديتك القديمة

سوف يقود سحر الكلمات شاعراً مهووساً بالصبوات والأساطير والطقوس إلى شخصية البطل كما رسمتها ريشة اللاشعور فى قصصٍ وأمثولاتٍ ورموزٍ تستعصى على الفناء. «السندباد والحلم» شوق قديم إلى اكتشاف أرض لم تطأها قدم.. أرض وراء نهاية الدنيا:

جواده ـ الريح الذى يقلُّه إلى مملكة أخرى
بساطه ـ الريح الذى يقلُّه إلى مملكة أخرى
مصباحه ـ الريح الذى يقلُّه إلى مملكة أخرى
ونحن لا نَرَى.. ولا نُرى
ونحن فى مملكة الأرض هنا أسرى
قد جعل الليل على عيوننا غشاوةً
وجعل الغراب فى آذاننا وقرا..

تُرَى هل فعل العاشق ذلك فى مسرحيتى الشعرية «شهرزاد تدعو العاشق إلى الرقص»؟ أظن أنه فعل شيئًا من ذلك، لقد كان معذباً بنموذج الملك ـ الإله، بالحكايا الخرافية عن الحب، وبالأحلام التى تمنحه حرية الطير والريح والملائكة. ربما تكرر الهاجس نفسه فى مسرحية «العائد» من «حفل لتتويج الدهشة»، إن قلب العاشق المدفون فى تربة الوادى قد سقته الأمطار فانبثقت شجرة وارفة (لعلها جميزة إيزوريس المبعوث من الموت) لتبدأ رقصة الحياة من جديد.

الفتاة: بذرة القلب
ها هى
قد أصبحت بشَرًا

من دمٍ وحياةٍ
أنا الشجرةْ
وهو الشجرةْ
عاشقون بلا عددِ
شعراءٌ بلا عددِ
أقبلوا، أقبلوا
فغداً يسقط العرش فى قبضة الشجرةْ

بيد أن الكون كله، وليس الإنسان فقط، يصلح للتمرُّغِ فى حضن الأسطورة، كل كائن بطل مادام يلهم الحياة روح حكمتها على نحوٍ فريد. هكذا تشى «أمثولة الحيوان» بالمدى الواسع الذى تسبح فيه الحقيقة. فى «عائلة الأرض» يعمل الثور والغزالة والكبش والذئب والكلب والفرس والحمار والثعلب والأرنب والتمساح والقط والدب والفهد والجمل والزرافة على صياغة إيقاع الوجود الأسطورى بدءاً من لحظة الواقع ذاته فى أشد مظاهره درامية. ليس ثمة جدل بل انديا حاً للطبيعة فى الطبيعة عبر المكان والحدث، وكأن قانون «التاو» يلعب لعبته حيث العشرة آلاف شيء، كما يقول «لوتسو»، تدور فى هدوء ودعةٍ داخل تلاطم الفلَك واضطرابه

كان يجرُ العرَبةْ
وكان إيزوريس نائماً
وإيزيس بلا شمس ولا جنودْ
تصعد أعلى الهضبةْ
كان جميلاً دونما لجامْ
يشبُ فوق الأرضِ
أو يضربها بقائمينِ
فى أسى الشيخِ
وكبرياء اليافع الغلامْ
وكان زادَ الحربْ
وكان سهمَ الريحْ
الفرَسُ المتيَّمُ الوفىّ
وكلما يبثُّ فى صهيله لواعج الليالى
وينحنى لكى يطال عرفه المياه
كنت أراه فىَّ
وأستطيع أن أميِّزُ الطفولة التى تنامُ
مثل دمعة الفراق فى مقلتهِ

هل يمثل بطل الأسطورة «أنا الطفل» كما يقول «رانك»؟ تشير دلائل كثيرة إلى ذلك، والشاعر المسكون بالأسطورة هو من يستدعى - دائماً - «أنا الطفل» فى كلماته. والشعر - هنا - مناسبة سعيدة لإضفاء البطولة على شخصٍ ما قد يمثل أيقونتى أو يشير إليها عبر الحاضر/ الماضى. أنا أحب شخصياً أن أكون إيزوريس النبيل.. إيزوريس الممزق أشلاءً.. إيزوريس القائم من الموت تحت شجرة جميز.. إيزوريس الذى تشكل طينته النساء لتطرحه فى مياه النهر الدافقة.. إيزوريس تعويذة الحب. هذا الرمز يفتننى؛ لأنه يعكس فردوس أعماقى وسعيره فى آن. الطفل الذى هو أنا لا يبالى إلا بالكلمات التى لها قوة السحر؛ لذلك فإن دندنة المتصوفة والدراويش تردنى إلى غيابى.. إلى حضورى فى الغياب. وعبر أنين الناى والموّال والحضرة يولد سرّ أكبر من الحياة؛ لأنه أبعد من الموت... سرّ يرث الخلود؛ لأنه يفزع من صرخة «**جلجامش**» المروّعة:

أبعد إشعالى دم النباتِ فى النباتِ
وارتعاشى فى مياهِ غيمةٍ تائهةٍ
وخوض أيامى إلى حافتها
فى صخب النجوم والأحلامْ
أريح فوق حجرٍ رأسى إلى الأبَدْ
أنام ما يأتى من الأيامْ؟!

كل شاعر يختار ذاكرته مادام يختار تراثه. والذاكرة خزانة من الرموز، الوجود كله يتكلم من خلال الرمز. سأسمح لنفسى أن أستبدل بكلمة «الفن» كلمة «الرمز» فى عبارة «**كوكتو**» المشهورة فأقول: الرمز ضرورة.. وليتنى أعرف لماذا، من المهم أن ننظر إلى اللغة بوصفها تحريراً لطاقة الخيال فى كل قصيدة ترفع شراع الأساطير لتبحر إلى ما وراء المألوف. القصيدة بنت السيمياء، لماذا لا ينتبه «نص الحياة» جيداً إلى العلامات التى تفتحه على ما بعده! القصيدة نص يكشف، فى نص الحياة، عن نموذج الشعور الأصلى، وكما تتحدث الفيزياء الحديثة عن «العوالم الموازية» وعن «الزمن التخيلى والزمن الحقيقى» وعن وجود وترٍ واحدٍ نتج عن اهتزازه «تعدُّد أشكال الحضور فى العالم» وعن «عالم بدئى بعشرة أبعاد» فإن الخيال الطقسى والأسطورى يتحدث كذلك عبر الجماعة النائمة فى أعماق الفرد عن كل الغرائب التى تشارك فى صناعة معنى الحقيقة من خلال الشعر. والشعر، إذن، هو استراتيجية الرموز التى تؤوِّلُ الواقع فى اتجاه زمنه المنسىّ.

النيل والنخيل، المنطلق والمأثور

حجاج حسن أدّول

هاجر الكثير من النوبيين الأوائل إلى مدن مصر الكبرى بداية من عام بناء الخزان ١٩٠٢، وتكاثفت هجراتهم من بعد التعلية الثانية للخزان عام ١٩٣٢، فلاحون نيليون فقراء. هبطوا مدناً تختلف تمامًا عن قراهم، فتلقوا صدمة كبرى لاختلاف البيئة واللسان واللون وافتقاد النيل. صدمة ثقافية زعزعتهم وأفقدتهم الثقة فى النفس وارتعبوا من ضياع خصوصيتهم وسط هذه الأغلبية الكاسحة، وكانت هذه الزلزلة سبباً فى توجسهم وحساسيتهم المبالغ فيهما، حتى كان التهجير الكبير عام ١٩٦٤ الذى نسف أو كاد ينسف منظومتهم الحياتية.

ترعة الفرخة! أطلق ذلك الاسم المضحك على فرع من ترعة المحمودية يغذى الإسكندرية. الترعة تنتهى عند زاوية من حى محرم بك تسمى «عزبة البرابرة». اسم ساخر ينطقه الكثير بحسن نية وتلقائية، والقليل بقصدية متعالية. عام ١٩٤٤ دخلت عالم الشهادة من خلال هذه العزبة التى تحوى كثافة نوبية سمراء. العزبة أربعة شوارع فى مثلث متساوى الأضلاع كل ضلع نصف كيلو تقريباً. بيوت أغلبها بالأحجار ولا تعلو عن دورين. وأضلاع المثلث هى سور ترعة الفرخة وسور مزرعة سجن الحدراء وسور السكة الحديد. والدخول والخروج للعزبة من مداخل ثلاثة ضيقة، كوبرى حديدى أنبوبى على الترعة، وممر ضيق بين سور المزرعة وسور السكة الحديد، والثالث بين سور المزرعة وسور الترعة.

وعليه كان اختيار الأمكنة التى سكنوها عمومًا ومنها هذه العزبة، اختياراً يفى ببعض الاحتياجات النفسية النوبية. اختاروا موقع العزبة وكأنهم يتوقعون هجوماً عليهم، فهى شبه قلعة محصنة بأسوار مداخلها، ضيقة يمكن التحكم فيها! والترعة بالإضافة لأنها مجرى مائى معوق للمهاجمين فهى تمثل النهر فى موطنهم وهم النيليون، ثم تكتلهم سوياً ليصيروا قوة ضد الغير ويساعد بعضهم بعضًا، فالبطالة متفشية فيهم والفقر والخوف والإصرار على البقاء باق، وليأنسوا ببعضهم.

فى هذا المثلث شبه المنعزل، تفنن النوبيون فى بث عاداتهم وتقاليدهم بقدر ما يستطيعون لتكون العزبة أقرب ما تكون لما كانوا يعيشونه فى موطنهم الأصلى، ملبس ومأكل وزيارات عائلية كثيفة خاصة فى الأعياد، مع استخدام اللغة النوبية فيما بينهم، وبدون سخريات تجابههم. ورقصات الأراجيد(١) والورجيد(٢) الملحمية التى كان لها دور كبير فى النوبة القديمة، ثم تعمق الدور بعد الهجرات المتعاقبة فى تجمّعات الشتات، فكانت مساعداً كبيراً لتبديد مخاوفهم من

المجهول وترطيب مشاعر القلق مع التلاحم النفسى الجمعى، وهذا سيوضح فى عدد من أعمالى الأدبية التى سأرصدها لاحقاً.

وعندما بلغت السابعة من عمرى تقريباً، سافرت مع أمى إلى النوبة الأصلية، وكانت رحلة العمر التى ضاعت تفاصيلها وبقيت فى قلبى خيالات حالمة رائعة تخايلنى وتسحرنى وتحزننى.. رحلة على سفينة البوسطة وسط سحر النيل ونحن نحتل رقعة على سطح أحد الصندلين السوداوين وهما جناحا البوسطة - الترسو -، أما جسم السفينة الأساسى فهو الدرجة الأولى، بيضاء من غير سوء. على سطح الصندل يغطينا سقف صاج وكل أسرة أو أكثر تصنع لها حيزاً بمتاعها تبقى بداخله. النهر الواسع والجبال تأتى إليه لتحيط به ثم تنفرج عن قرى، ومراكب شراعية، نأتى بالمياه عن طريق كوز مربوط فى حبل نلقيه فى النيل ونسحبه وقد ملئ بالمياه النقية الدسمة اللذيذة. نصل إلى قريتنا «توماس وعافية» البيوت الواسعة الملونة المزركشة والأبواب المعبدية العظيمة والنيل الهادئ والأقارب السمر والسود وذوى اللون القمحى حيث نكون منهم تماماً ويكونون منا.

عدت بعد شهرين أو ثلاثة وقد تشرّبت بعطاء نوبى هائل لأستكمل محاور تكوينى فى عزبة البرابرة السكندرية. تشبّعت تماماً بنفسية عشيرتى المركّبة. أذهل وأرتعب فى كل مأتم ورجيد يقام على نَفْس نوبية رحلت، رقصة الثكلى غاية فى الحزن والأسى وكأنها بزوغ حى لرسومات رقصة النائحات الفرعونية. الحزن لاذع الحموضة يحمل هلعاً جمعياً على مأساتهم النوبية. مقابل رقصة الورجيد المأساوية، كانت حفلات المجاميع الراقصة المغنية فى الأراجيد التى غُصْتُ فيها، وعشقت أغنية «القمر بوبا» خاصة وهى من أشهر الأغانى السودانية والتى صارت من أهم الأغنيات لدى النوبيين. سمعتها أولاً من المطرب النوبى **حسن جزولى** فى مناطق تجمعات النوبيين، فى عزبة البرابرة وفى منشية النوبة بالظاهرية وغيرهما.

قفزت مع أقرانى سور ترعة الفرخة وسبحنا فى الترعة وغطسنا لقرب قاعها بجوار الضفة، وكان أغلب من يدخلون حرم الترعة من الأطفال النوبيين. سبحنا حتى قرب الكوبرى الضخم الذى يعبر من أعلاه قطارات السكك الحديدية. لكننا لم نقترب كثيراً، فأسفل الكوبرى شبه المظلم تتربص النداهة، التى يصل نداؤها لمن يقترب منها فلا يملك فكاكاً، تجذبه فيغرق عندها ولا يعود إلا جثة هامدة، وهكذا غرق منّا رجب ابن على محمود الصعيدى. لعبنا على الضفة نطارد الضفادع وتطاردنا الثعابين. نأتى بقطع صغيرة من الطين النظيف الملاصق للترعة، حصوات كالشكولاتة لتأكله الحوامل النوبيات مثلما كن يفعلن فى النيل النوبى. وكانت الترعة ملجأنا من غضب الكبار، ومنطقة الارتداد الآمنة حين ننهزم فى حروب العصابات الطفولية، فعصابات الأحياء المجاورة يهابون الترعة ولا يجرءون على تخطى سورها، نحن فقط الذين نعرفها وتعرفنا.

سمعت من كبار السن أحاديث متفرقة عن النيل لم تسترع اهتمامى، لكن رحلتى إلى النوبة واقترابى من النيل البكر هناك، ثم عملى فى أسوان بمشروع السد العالى، ومتابعتى لعملية تصنيع وتهجين وأسر مجرى النيل بهذا السد الجبار، وما تلاه من تهجير النوبة وبعثرتهم فى الصحارى وهم النيليون، ثم زياراتى للمنطقة النوبية المهجورة والبحيرة ترزح على القرى القديمة، وقشعريرة جسدى وأنا فوق مركب تمخر فى البحيرة وإحساسى بأن أسلافى أسفل تلك الكمية الرهيبة من المياه يطالبوننى بالعمل على إنقاذ تراثهم وثقافتهم من الضياع، كل هذه المعطيات جعلت النهر النيلى هو أساسى الأول فى كل كتاباتى النوبية. لم أقرأ رائعة **خليل قاسم** «الشمندورة» إلا بعد كتابتى قصص مجموعتى الأولى «ليالى المسك العتيقة»(٣)، ودخولى فى بدايات روايات «ثنائية الكُشَر»(٤) و«خالى جاءه المخاض»(٥) و«معتوق الخير»(٦) لذلك فقدت الكثير، لكننى استفدت وتأثرت بكتاب «الخرافة والأسطورة فى بلاد النوبة»(٧)، فقد فجر هذا الكتاب حاجزاً ترابياً كان يمنعنى من الولوج لمياه هذا النهر العبقرى، جسّد لى تهويمات نيلية كانت تدور بى وأدور بها ولا أستطيع تبويبها والتحكم فيها. فهمت الكثير من هذا الكتاب وأخذت منه مفاتيح كثيرة تفتح الأبواب، وعلىّ بعد ذلك مواصلة السباحة وتخطى الجنادل الجرانيتية.

فى قرانا التى بالمهجر «كوم أمبو - إسنا» كان استكمال أحاسيسى الحزينة إجمالاً والتى تجرعتها فى عزبة البرابرة بالإسكندرية، القرى فقيرة قاحلة لا زرع ولا ضرع ولا نخيل ولا نيل. قروش زهيدة هى قيمة التعويض ضاعت فى شراء ما يأكلونه من أدنى المأكولات. والأرض لم تكن جاهزة

للزراعة فهاجر الشباب والرجال الباقين إلى المدن الشمالية! وضع مفجع عايشته معهم وكتبت عنه فى قصتى «أديلا يا جدتى»(٨) وغيرها. صارت مدن الشمال هى الرعب الذى تتربص فى أوكاره النداهة المتمثلة فى المرأة البيضاء «الجريتية» التى تفح بندائها الغاوى فتغوى الكثير من الرجال النوبيين لتفقدهم النوبة بنسائها، والنوبة أمومية أصلاً. هذا الخوف المركب الذى بينته فى بداية ورقتى زاد عمقًا فى المهجر، وكانت شخصية الجدة وشخصية العمّة عواضة فى قصة «أديلا يا جدتى» هما المعبرتان أكثر عن هذه الأحاسيس، وهما اللتان توافقا بعد لأى مع الشمال «الجريتى» وتيقنت أن به الإيجابى مع السلبى ورضيتا بالتزاوج بينهما فكانت ولادة محمد، وهو الحفيد وابن الأخ، وهو النتاج الجامع بين الثقافتين فى سبيكة جامعة.

وكان تجذر ملحميات الأراجيد والورجيد فرحاً وترحاً فى داخلى منذ سنوات التكوين فى عزية البرابرة، سببًا فى هجومهما علىّ وفرض وقعهما، فرصدتهما فى أكثر من إنتاج أدبى، وكانا أساسيان فى بث روائح عرق وعبق النفس النوبية وجوانب من أعماقها الفردية والجمعية، وبرزا أولاً فى قصة «الرحيل إلى ناس النهر» وهى زميلة لقصة «أديلا يا جدتى» فى نفس مجموعتها القصصية، ورقصة الورجيد النوبية التى تداخلت مع رقصة النائحات الفرعونية فكونا معاً مشهداً معبراً فى رواية «ثنائية الكُشَر» خاصة أنها كانت أمام المعبد المزدوج، معبد أبو سنبل الجامع بين أميرة الجنوب وفرعون الشمال فى توحد جبلى صخرى أزلى، نستطيع أن نماثل نتاجه الثقافى الفكرى بشخصية محمد راوى قصة «أديلا يا جدتى» والذى يجمع بين الأم الشمالية والأب الجنوبى فى دم واحد.

النوبة تعمّد مولودها فى النيل وأظن أن هذه الشعيرة من قبل دخول الديانة المسيحية. تهبط زفة نسائية خالصة بمصاحبة الأطفال الذين لم يبلغوا الحلم، يحملوا المولود وطبق كبير به عصيدة ونموذج مركب يحوى شمعة وحبوب غلة وخلاص المولود وقطعة من ملابس الأم حين ولادتها. على الضفة يمسحون الطفل بالمياه المقدسة وبلون نباتى يرسمون الصليب على جبهته وهم يدعون له ويصلون على النبى محمد، ثم يدفعون نموذج المركب لتبحر فى النهر، وخلال ذلك يأتى صبى من بعيد مهرولاً شاهراً سكيناً هاجماً عليهم، لكنه يصل بعد إبحار نموذج المركب متقد الشمعة، فيغرس السكين فى الضفة معلناً فشله فى اغتيال المولود. بعدها يتناولوا كلهم قبضات من العصيدة. إنها حكاية سيدنا موسى ومطاردة جنود فرعون له، وأمه التى وضعته فى التابوت! ونموذج المركب يذكرنا بمراكب الشمس التى تأخذ المتوفى إلى الغرب فى الفرعونيات، وأيضًا بالمركب النموذج فى أعالى قباب الكثير من الجوامع القديمة.

هذه الزفة وهى تهبط إلى الضفة تهزج بأهزوجة رائعة..

إر مارى مارين تو

يا صلاوى(٩) النّبى

من سُكّفى تلّيه

من كيرافى تلّيه. إلخ(١٠)

هذه الشعيرة التى تجمع بين الأديان فى ضفيرة محبة، والتى كانت تمارس فى بعض القرى النوبية حتى سنة ١٩٦٤، أى قبل التهجير المحزن مباشرة، دخلت فى صُلب مسرحيتى «تسابيح نيلية»(١١) ورصدتها شبه كاملة مع معطيات نوبية أخرى. وجانب من هذا التعميد كان فى روايتى «ثنائية الكُشَر».

الغناء والرقص النوبيان، كل على حدّة وحين ينضمان سوياً، كانا ديوان النوبة. فالكتابة مفتقدة أغلب أحقاب التاريخ النوبى. الشفاهة تجبر الفنان أن يصب إبداعه فى أغانى متنوعة، الموال والسريع والراقص والروائى والملحمى. والرقصات تأتى من محاكاة البيئة والتأثر بها والتعبير الفنى عنها. فى الأراجيد حيث الأعراس، تجد النوبيين صفوفًا تتحرك للأمام والخلف يوحون بتدفق أمواج النيل، والدوائر التى تتشكل لتنسحب هى الدوامات، والأصوات التى يطلقونها بعضها يماثل وشيش النهر. وبعض الرقصات الخاصة وسط الجموع هى رقصات السمك. والمواويل مواويل نيلية مسترسلة هادئة مطمئنة. وفى السخونة تكون سخونة فيضان النيل الموسمى. وقد رصدت هذه الملامح وأهمية الرقصات الملحمية ودورها الاجتماعى النفسى فى الكثير من قصصى ورواياتى ومسرحياتى، خاصة فى «إغراق عنخ»(١٢) حيث راقصات النيل وراقصات النخيل، وفى قصة «غزلية القمر»(١٣) التى صلبها هو أغنية «القمر بوبا»، التى عشقتها صبيًا مراهقًا والتى

شاعت فى كل السودان وكل النوبة بصوت الفنان النوبى السودانى **محمد وردى** المعروف من الجنوب الأفريقى حتى محافظة قنا فى صعيد مصر - كان حتى الستينيات - وفى القرن الأفريقى وموريتانيا خاصة، حتى إن الإمبراطور **هيلاسلاسى** تدخل شخصياً لدى رئيس السودان الأسبق **جعفر نميرى** ليفرج عن هذا الفنان فى إحدى مرات اعتقاله، وكانت حجّة **هيلاسلاسى** أن وردى مطرب أفريقيا كلها وليس مطرب السودان فقط. ولهذا كان احتفائى **بمحمد وردى** وجعله شخصيًا أحد أبطال قصة «غزلية القمر» وإهداء المجموعة القصصية له أيضًا بصفته مطرب أهرامات الكرمل وجنادل النيل الستة، وفنان أفريقيا الأبنوسية والخمرية.

ثم قرأت أن **ونستون تشرشل** اعتبر النيل نخلة جذورها فى المنابع وجريدها وسباطاتها فى دلتا مصر، وأن هذه النخلة هى التى تربط الجنوب الأفريقى بشماله، ولكى ينفذ غرضه الاستعمارى بفصل هذا عن هذا، فعليه أن يفصل تلك النخلة من هذه المنطقة، ثم ضرب بإصبعه فى المنطقة النوبية![14] وأصدم حين أرى ببساطة أن الذى نفذ خطة **تشرشل** المبنية على الشعار الشهير «فرق تسد» ليس **تشرشل** ولا من جاءوا بعده من استعماريين بريطانيين، بل نفذه من حاربهم بشراسة فى الشرق الأوسط وعموم أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية.. **جمال عبدالناصر**، وذلك بتهجيره للنوبيين من هذه المنطقة إلى الشمال بدلاً من الصعود بهم للهضبة النوبية التى تعلو على أعلى مستوى ستصله مياه البحيرة التى ستتوالد. وبذلك يبقى على بيئتهم وتراثهم وثقافتهم الخاصة، والرفع لا يتعارض مع بناء السد الذى هو مشروع قومى. وقد طالب بهذا الكثير من النوبيين، أشهرهم المرحوم **محمود السيالى**، ولذلك كان إهدائى رواية «ثنائية الكُشَر» إليه هو.

عرفت أن مفتاح الحياة الفرعونى اسمه «عنخ» وهو على هيئة صليب، وإن الحياة بالنوبية معناها «آنج» وفى الأبجدية النوبية يوجد حرف ينطق وحده «آنج» ورسمه هكذا أى يشبه شكل الصليب الفرعونى وإننا إذا تخيلنا رسماً للنخلة وقد رفعنا السباطات لأعلى قليلاً وجدناها تكاد أن تكون الصليب الفرعونى «عنخ»! والنوبى الذى يرتدى الجلباب والعمامة الضخمة، إن وقف مبعداً ساقيه عن بعضها ومادًا ذراعيه جانبًا، تكون خطوطه الخارجية هى «عنخ» مع ملاحظة أن العمامة تكون الحلقة العليا من عنخ، والفرعون النوبى مؤسس الأسرة الخامسة والعشرين اسمه «بعنخى»، والقراءة النوبية لاسم الفرعون الشهير توت عنخ آمون، هى تود آنج آمون، بمعنى ابن ماء الحياة - وهذه القراءة رفضها العلماء ومنهم العالم النوبى المصرى الذى اكتشف الحروف النوبية القبطية **د. مختار كبارة** - والنوبة شجرتها الأساسية هى النخلة. والنخلة هى التى آوت إليها ستنا مريم، وقد رصدت سابقًا الأهزوجة التى تغنيها النساء لها ولابنها حين تعميد المولود فى النيل. وسبق أن أشرنا لتشبيه **تشرشل** لحوض النيل بأنه نخلة، وإن نظرنا لخريطة مصر نجد جريد النخل الأخضر فى الدلتا الخضراء، ونجد قبل الدلتا غرباً الفيوم وبركة قارون وكأنهما سباطتى بلح للنخلة، وبكل أسف لم أجد شرقاً ما يوازيهما ويماثلهما لأقول أنهما سباطات النخلة بالفعل، وكأننى أطالب بالبحث لنجد السباطات الشرقية لنخلة مصر. وعنخ رمز لتلاقى الصعيد والدلتا، ورمز لتلاقى مناطق الذكر والأنثى للبذر ولإنجاب الحصاد، وإن نظرنا لجداول الإنجاب لدى المرأة، نجدها تقارب عنخ، والنوبة أصلاً أمومية كما أسلفت. ثم نجد أن الصليب الفرعونى «عنخ» يشبه كثيراً رسم عروسة المولد[15] إن تمعنا بروية. فالدائرة العلوية نجدها خلف ظهر العروس والضلعين الجانبيين هما يدا العروس التى ثبتتا على هيئة هرمين قاعدتهما ملاصقتان لجنبيها وقمتهما هما الكوعان البارزان للخارج، وفستانها من أسفل الذى يستغلظ كلما هبطنا هو الضلع السفلى لعنخ. عروسة المولد عطاء فرعونى مسيحى مسلم، خاصة أن الحصان الذى يعتليه الفارس هى اللعبة الحلاوة التى تجاور عروسة المولد وتليها شهرة، وهو رمز مشترك فى الكثير من الثقافات الإنسانية، وتجلى فى المفهوم القبطى فى رمز «مار جرجس». وقد استخدمت عروسة المولد لتكون رمزاً لمصر عامة فى مسرحيتى «تسابيح نيلية».

استنتاجاتى المتخيلة هذه، يستطيع باحث صغير أن يحطمها لى تحطيمًا، لكن من قال إن على الأديب اتباع البحوث الواقعية العلمية دائماً؟ ومن لا يقول إن خيال الأديب ينير أحياناً مجالات للباحثين الجادين ليثبتوا بعض الحقائق العلمية؟ يهمنى كأديب أن برأسى هوس اسمه الهمبول[16]، وهوس نخيلى مدمج فى تهويمات عنخ وآنج، وقد ظهرا بغزارة فى أدبى المنشور وسيعاودان الظهور حين أنشر أدبى المحبوس فى الأدراج.

لم أتوقف عن سؤال كل من يعرف معلومة أو يشعر بشعور نيلي ما. صرت وكأنني بحيرة عميقة شاسعة تتلهف لاستيعاب كل ما يخص النيل من حكايات وحوادث وأحداث، ومما يقال عنه: إنه أساطير وخرافات. وأنا في هذه الحالة النهرية النيلية البحيرية، كتبت مسرحيتي التجريبية - على الأقل بالنسبة لي - «إغراق عنخ» وهي ترتكز على النيل والنخلة «آنج» والسد الذي زلزلهما. والنيل أيضاً الذي صار عندي المنشأ والملجأ للنوبيين، كان هو المرجع في قصتي «الرحيل إلى ناس النهر»(١٧)، ثم مسرحيتي التي انبثقت من نفس هذه القصة باسم «ناس النهر»(١٨) فبطلة القصة والمسرحية هي «آشا آشري»(١٩) التي تكره صياد السمك، وتبلغه بأن ابنه ولد بشفة أرنبية (أشرم) لغضب ناس النهر من أبيه. فالسمك حقيقة هم بعض ناسنا ساكني النهر. وكلمة سمك في اللغة النوبية «انجسي» تكاد تتطابق مع كلمة «أنسي» وتعني أخت، والنوبيون كانوا لا يقبلون على أكل السمك. ونفهم من ذلك أنه كان «طوطم» عندهم(٢٠) وأكل لحم الطوطم محرم. ونلاحظ أن صيادي السمك المحترفين في النوبة القديمة كلهم من غير النوبيين ومعظم إنتاجهم لبيعه في أسوان والصعيد. وآشا آشري حين تضيق بها السبل بسبب حتمية غرق قريتها بعد تعلية خزان أسوان الثانية عام ١٩٣٢، وضياع حبيبها في مدن الشمال، تذهب إلى النهر وترفع سطح النهر كأنها ترفع ملاءة سرير وتدخل لأعماق النيل، تنتحر ظاهرياً بإغراق نفسها في النيل، وضمنياً هي تعود إلى المنبع لتتجدد كما فعلت جدتها «آشا آشري» والتي هي من مواليد عام بناء خزان أسوان ١٩٠٢ - بعدها كانت الهجرة الأولى والتي تكاثفت بعد تعلية ١٩٣٢ كما بينت في أول الورقة - وغرقت عندما غرقت قراها التي تلي الخزان مباشرة. والنيل المرجع والملجأ والينبوع لكل ما هو نوبي، هو الذي يستوعب صيام حبيب آشا آشري الذي عاد مريضاً ليموت غريقاً بشيء من إرادته ليتطهر من ذنوبه، ولنا أن نراجع طقس التعميد المسيحي والوضوء وغسل الميت الإسلاميين.

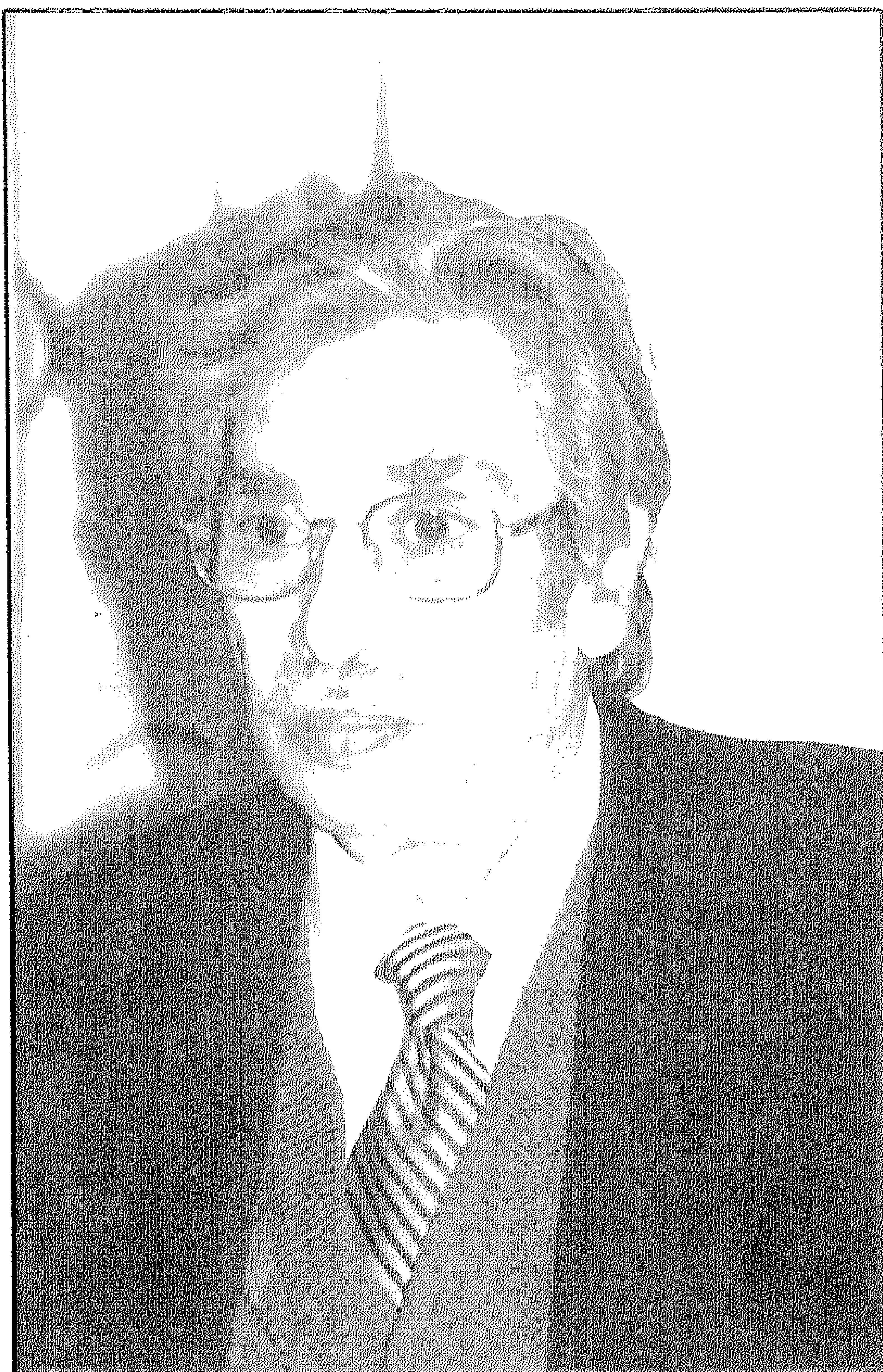
هذه المرجعية النيلية النوبية، كانت في «ثنائية الكشر» فبطلها «ساماسيب» حين يتأكد مع ناسه أن الطوفان الكاسح لقراه قادم قادم، يقفز في النيل ليسأل عن الكشر «المفتاح الحل» والكشر في أحد معطياته هو آنخ مفتاح الحياة الفرعوني وهو الحياة النوبية آنج، وهو النيل الأفريقي المتمثل في شكل نخلة. وهو نفس الشكل الذي رسم على جبهته. يهبط ساماسيب في مناسيب النهر يقابل «آمن نتو»(٢١) وكل مجموعة في منسوب ما، يعطون دلالات إبداعية وتاريخية، نوبية خاصة، ومصرية على مستوى أوسع، وأفريقية إنسانية على وجه العموم.

الأم حين تتعرض للغرق وهي حامل بساماسيب، تنقذها قوى نهرية، تفهم هي بعد ذلك وتتأكد أن إنقاذها تم؛ لأن رحمها يحوي ساماسيب والذي يبحث عنه الكاهن النوبي الفرعوني ليؤدي رسالة ما غامضة عليهم، ابنها عاشق النهر وحبيب «آمن نتو». وخلال كتابتي هذا المشهد تذكرت غرق رجب الصعيدي في ترعة الفرخة ونحن أطفال، وتساءلت لماذا لم أغرق أنا أو أحد من الأولاد النوبيين؟ هل هي عناية النهر بنا لكوننا نوبيين لنا صلات بالنيل الحي الأصلي في الجنوب؟ هل تركني النهر حياً لأنني سوف أقوم برسالة نوبية ما؟ تخاريف أديب أم تهويمات هائم أم هي حقيقة؟ علماً بأنني حين أكتب عن حكاياتي «الأسطورة النوبية» لا ألتزم بما أسمعه من النوبيين كبار السن أو أقرأه، بل ألتزم بالحكايات التي تأتيني أنا. ألتزم بما أشعر بهم متواجدين في حجرة مكتبي مضطجعين على كنب هوائية معلقة في الثلث العلوي من الحجرة ويملون على ما أكتبه. وإن اختلفت حكاياتي عما سمعته من غيري، فأنا على ثقة بأن ما أكتبه أنا هو الحقيقة الفعلية؛ لأنها من حكي الأسلاف الحقيقيين لي والتي نقلتها من ألسنتهم مباشرة، وتدخلي ما هو إلا حنكة الأديب الذي يرتب ويعمق ويقدم ويؤخر ويوضح لمن لا يعرفون، فقط لا غير. فحين أكتب الحكايات فأنا لا أكتب أسطورة، أنا أكتب الحقيقة، وأظن أن هذا سبب كاف لأن يصدقها القارئ ولو من الناحية الفنية الأدبية. وأؤكد أنني أكتب ما يظنه الغير أسطورة، وأوقن أنا بأنها أحداث واقعية كانت ثم زالت وطال عليها الأمد فبهتت ولم يبق منها إلا ما يقال عنه.. أسطورة.

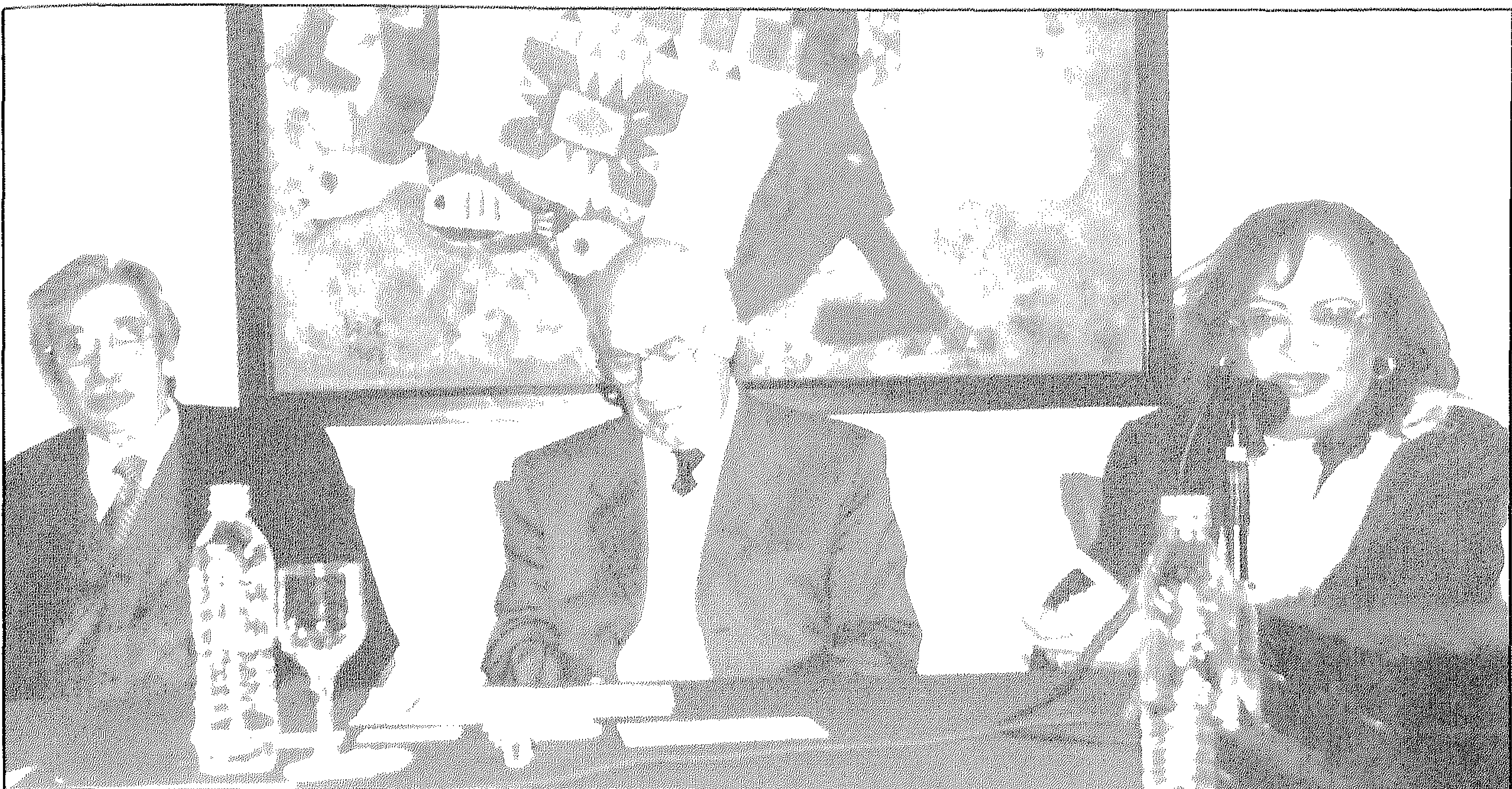
(١) الأراجيد: الرقص والغناء الجمعيين فى الأفراح.
(٢) الورجيد: رقص النائحات المصحوب بالغناء الحزين المفجع فى الأتراح.
(٣) صدرت عام ١٩٨٩، دار الحضارة للنشر. ونالت جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٠.
(٤) سلسلة أصوات أدبية ١٩٩٩، العدد ٢٦٧.
(٥) إصدارات صندلية مع دار الصديقان للنشر. ١٩٩٩.
(٦) تحت الطبع.
(٧) الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٤، تأليف الشاعر إبراهيم شعراوى.
(٨) من مجموعة «ليالى المسك العتيقة».
(٩) الصلاة والسلام.
(١٠) أنتِ يا مريم، وأنتَ يا ابن مريم. صلاة النبى عليكما. هل هو الآتى، هل هو الصاعد؟ إلخ.
(١١) تحت الطبع.
(١٢) مجلة خماسين السكندرية، العدد الأول ١٩٩٦، ومجلة تافوكت، العدد الثانى ١٩٩٧، تصدر فى ألمانيا باللغة العربية.
(١٣) فى مجموعة بنفس الاسم «غزلية القمر»، الحضارة للنشر ١٩٩٦.
(١٤) كتاب حروب النهر، ونستون تشرشل.
(١٥) يلاحظ أن فستان عروس المولد، هو فستان كل عروس مصرية وغير مصرية، هو جلباب المرأة النوبية المسمى الجرجار، إلا أن الجرجار أسود اللون.
(١٦) النيل بالنوبية.
(١٧) مجموعة «ليالى المسك العتيقة» المشار إليها سابقاً.
(١٨) سلسلة «المسرح العربى» العدد ٧٢، ١٩٩٣.
(١٩) عائشة الجميلة.
(٢٠) كتاب الخرافة والأسطورة فى بلاد النوبة، إبراهيم شعراوى.
(٢١) ناس النهر.



فاروق خورشيد
أديب الأسطورة


أ. فاروق خورشيد

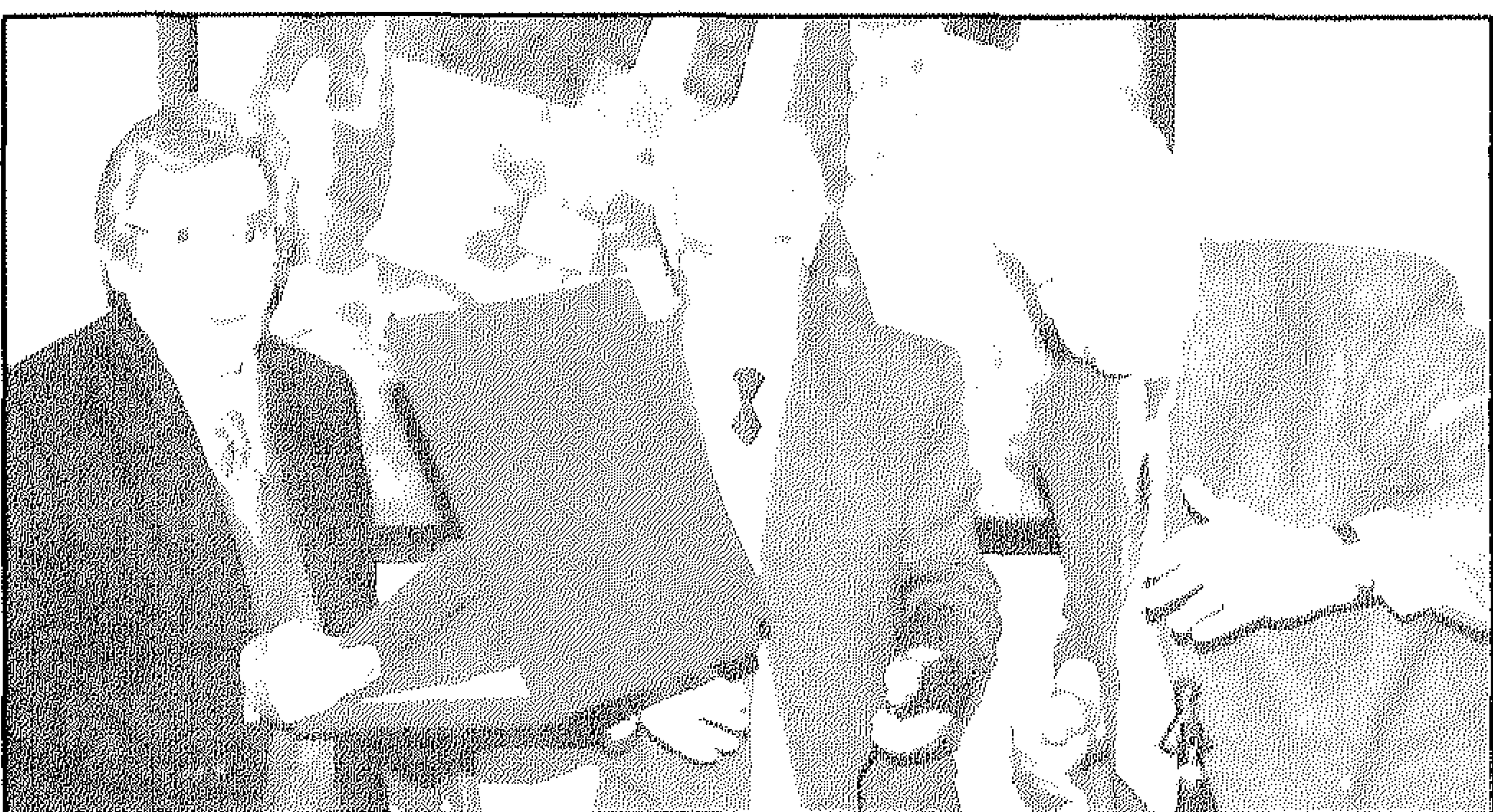

من اليمين أ. د. أسعد نديم وأ. فاروق خورشيد وأ. د. جابر عصفور وأ. صفوت كمال



أ. سلوان محمود وأ. د. أسعد نديم وأ. فاروق خورشيد



درع المجلس الأعلى للثقافة بين د. جابر عصفور وأ. فاروق خورشيد



أ. مكرم محمد أحمد يهدى درع دار الهلال إلى أ. فاروق خورشيد



درع دار الهلال بين أ. د. أسعد نديم وأ. فاروق خورشيد



د. سمحه الخولى تلقى كلمة تكريم



أ. د. أسعد نديم يقدم الاحتفالية

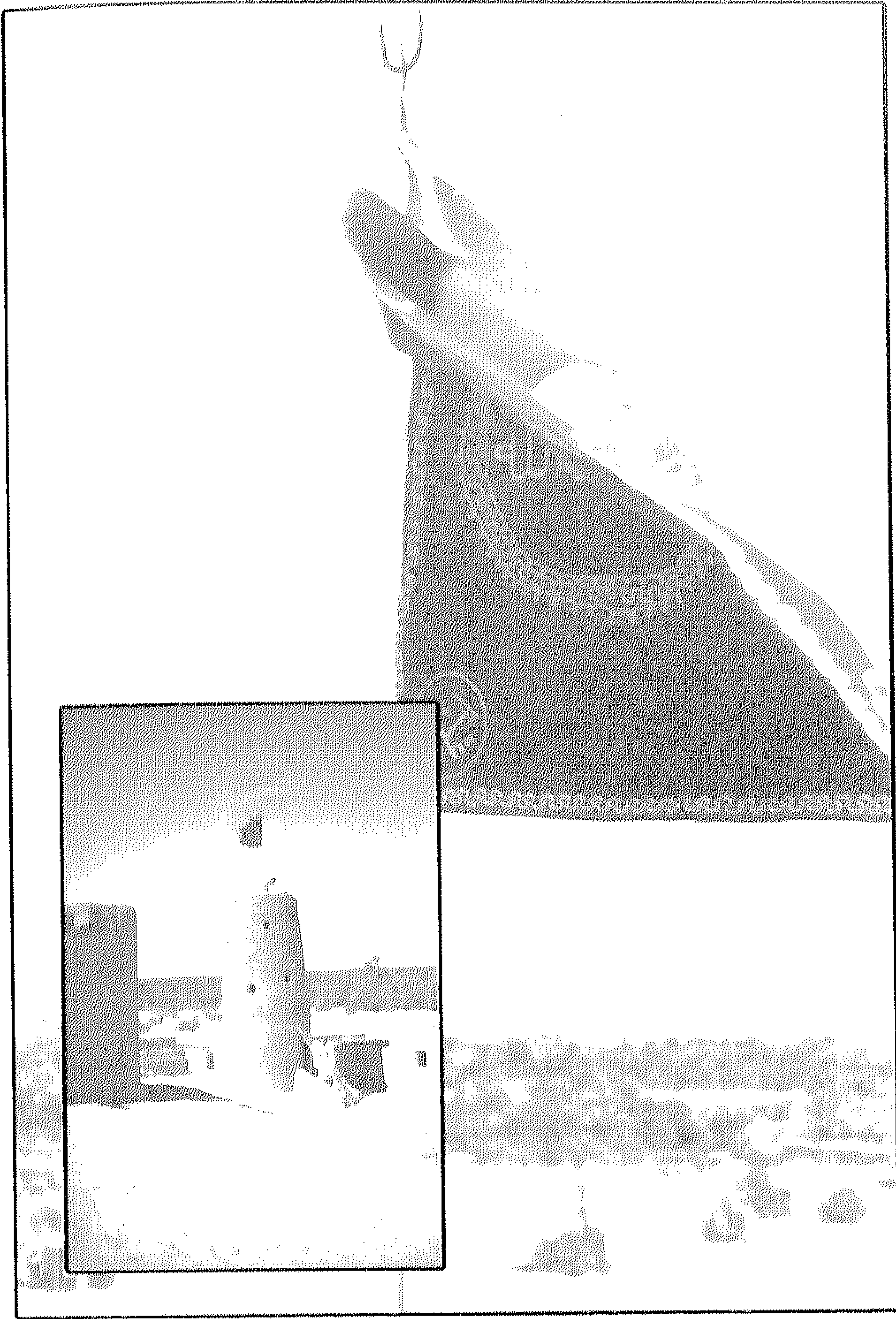


من جمهور الحضور



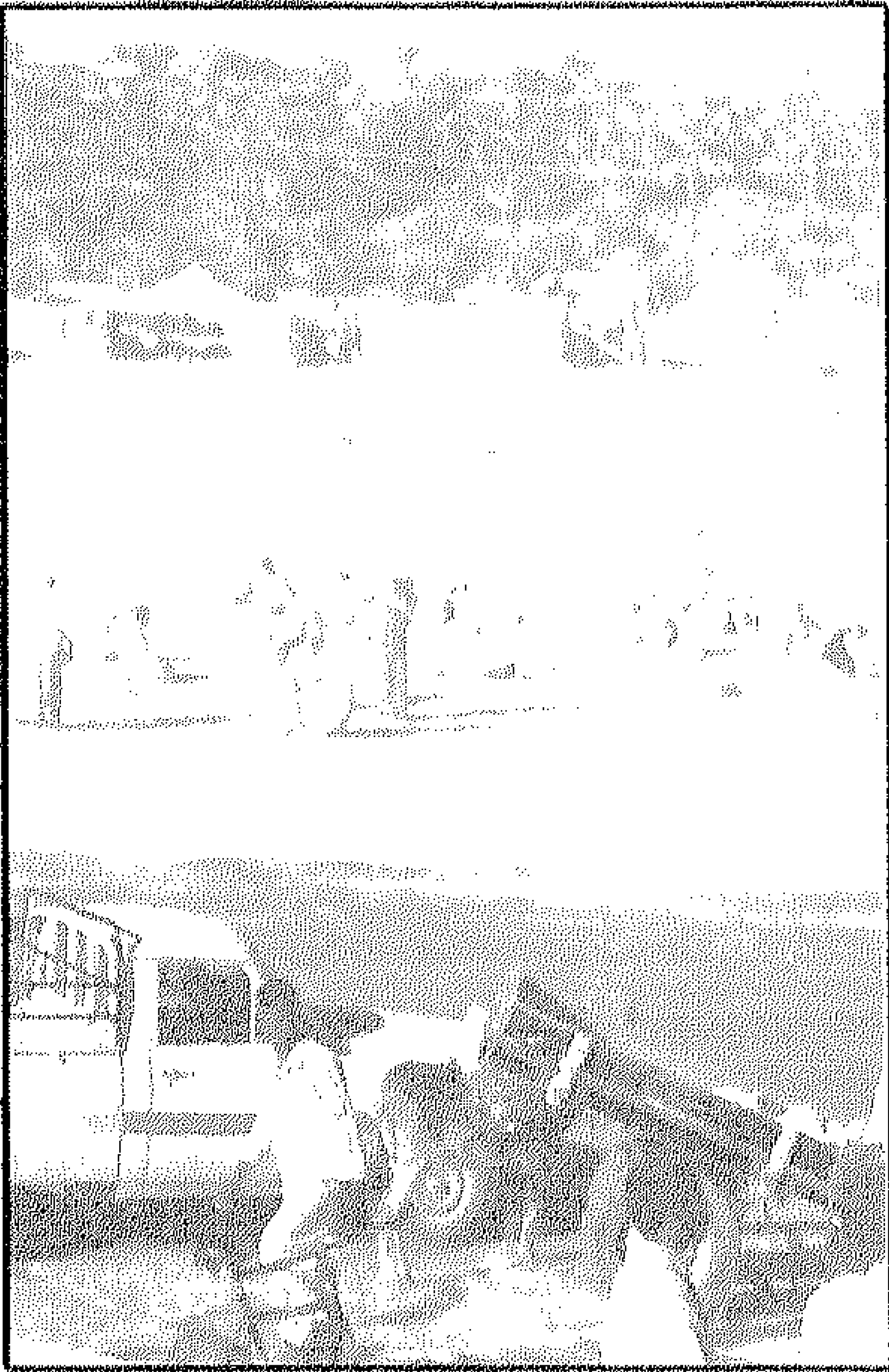
من اليمين أ. د. أحمد على مرسى وأ. د. أسعد نديم وأ. فاروق خورشيد وأ. د. جابر عصفور

احتفال «السياحة» فى واحة سيوة



علم الطريقة المدنية الشاذلية

أعضاء الطريقة فى مسيرة على الأقدام



مقر قادة السياحة فى جبل الدكرور وأمامه العلم

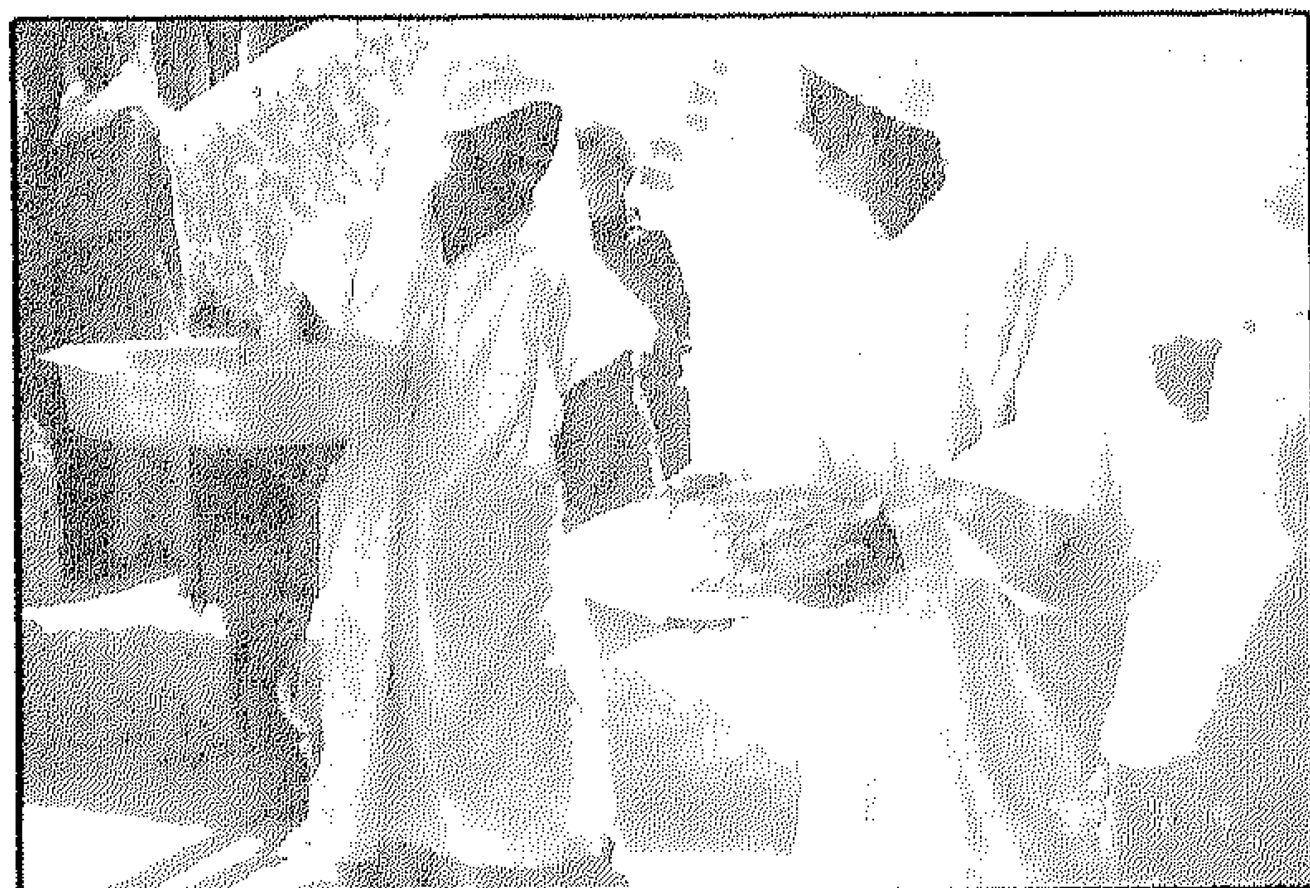
أبناء الطريقة ينتظرون الطعام



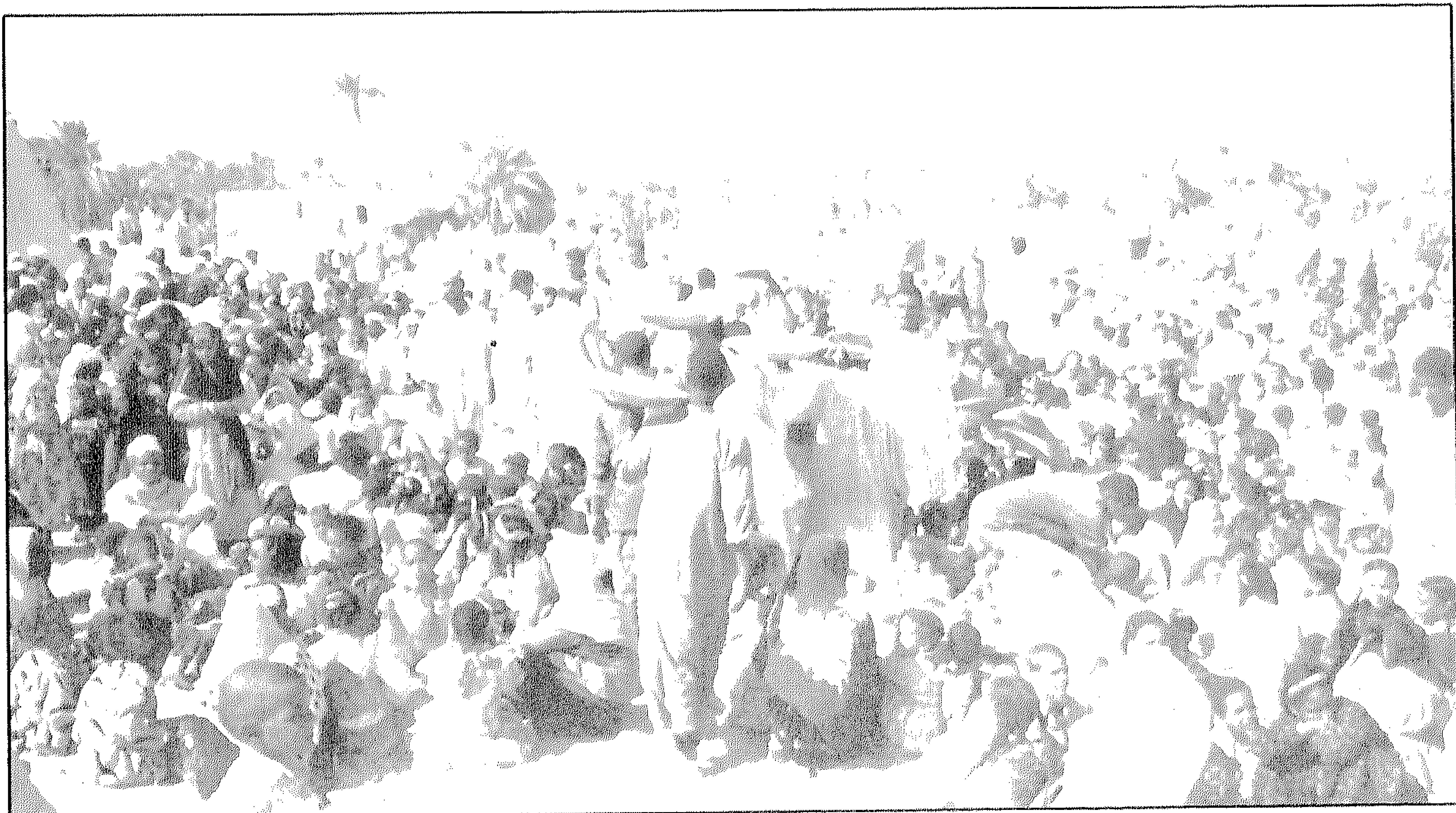
قرية القصر



يتنكر أحد أفراد الطريقة فى زى شحاذ لجمع النفحات



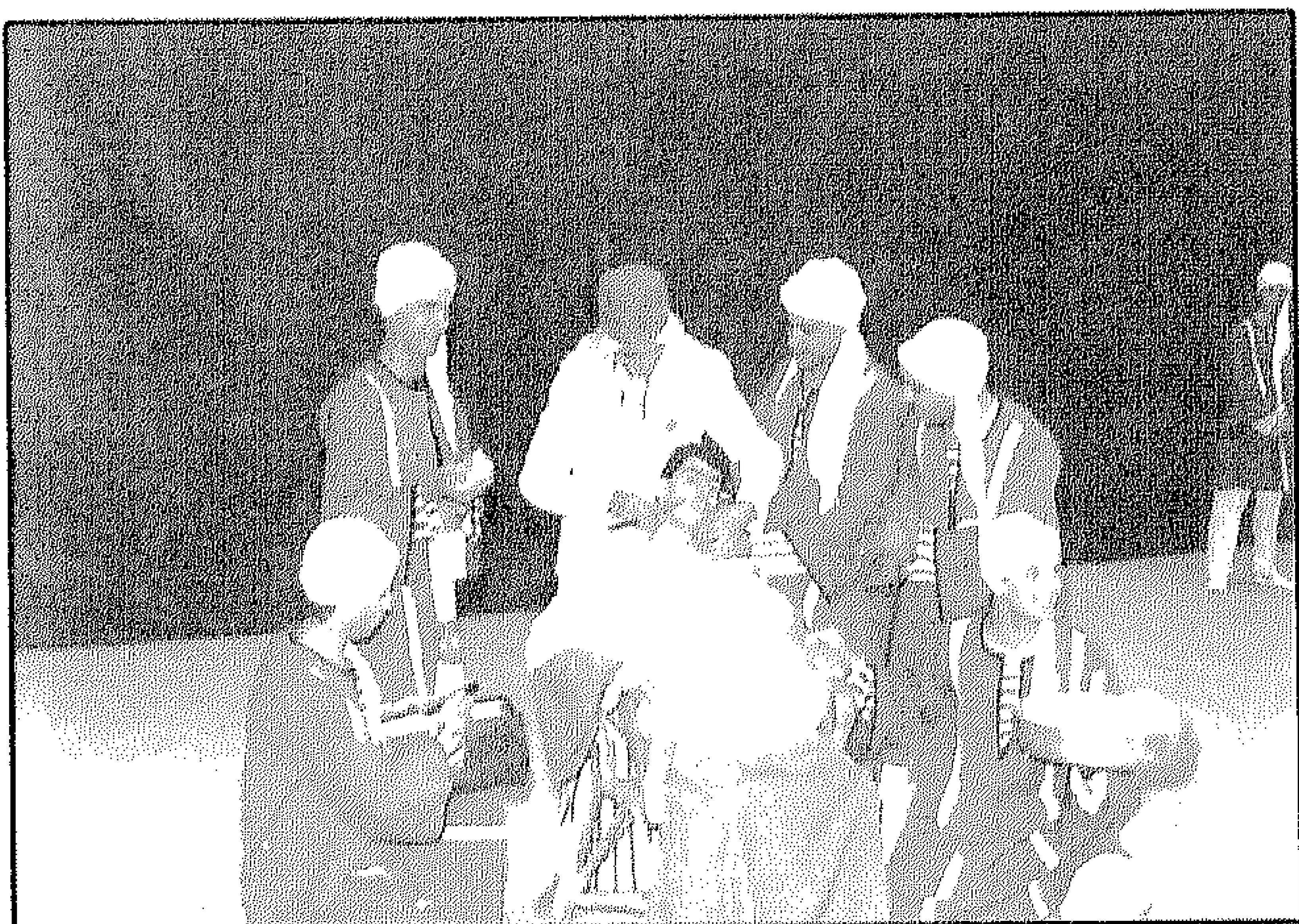
رجال الطريقة يحملون الطعام



النساء والأطفال أثناء الطعام

مسرحة العروض الحركية

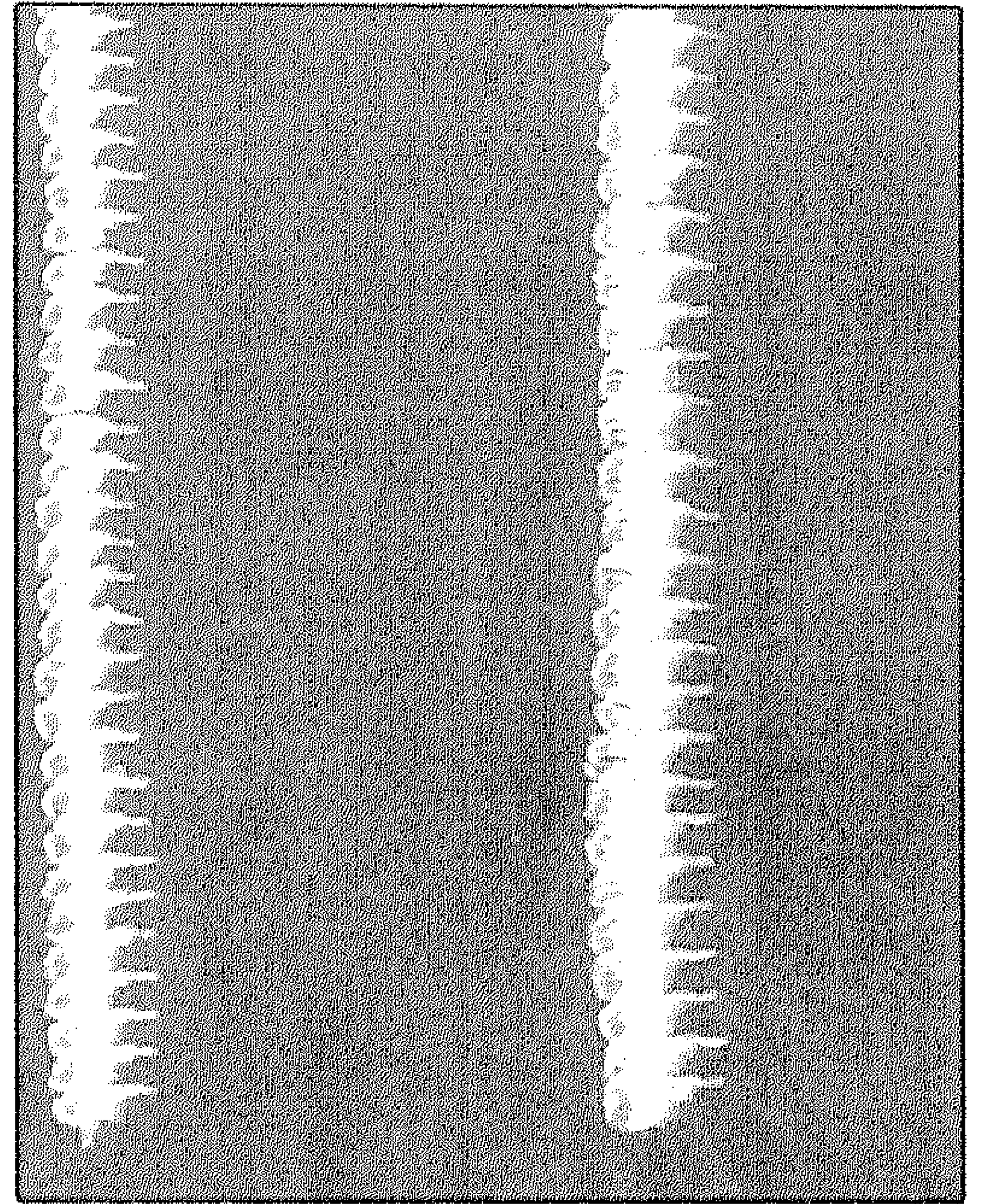

رقصة السبوع - فرقة الشرقية


رقصة التهنين

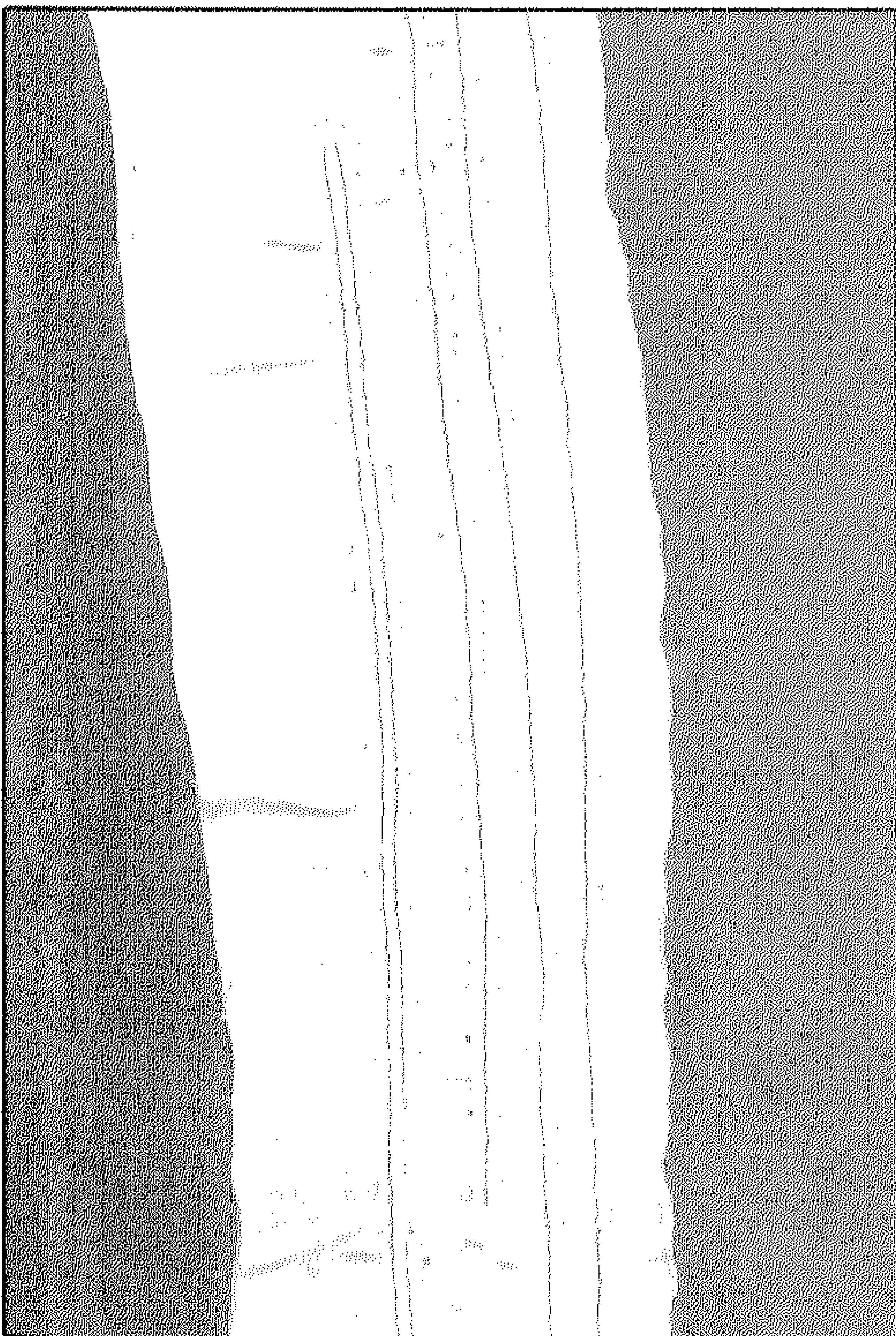

رقصة السبوع - فرقة الشرقية

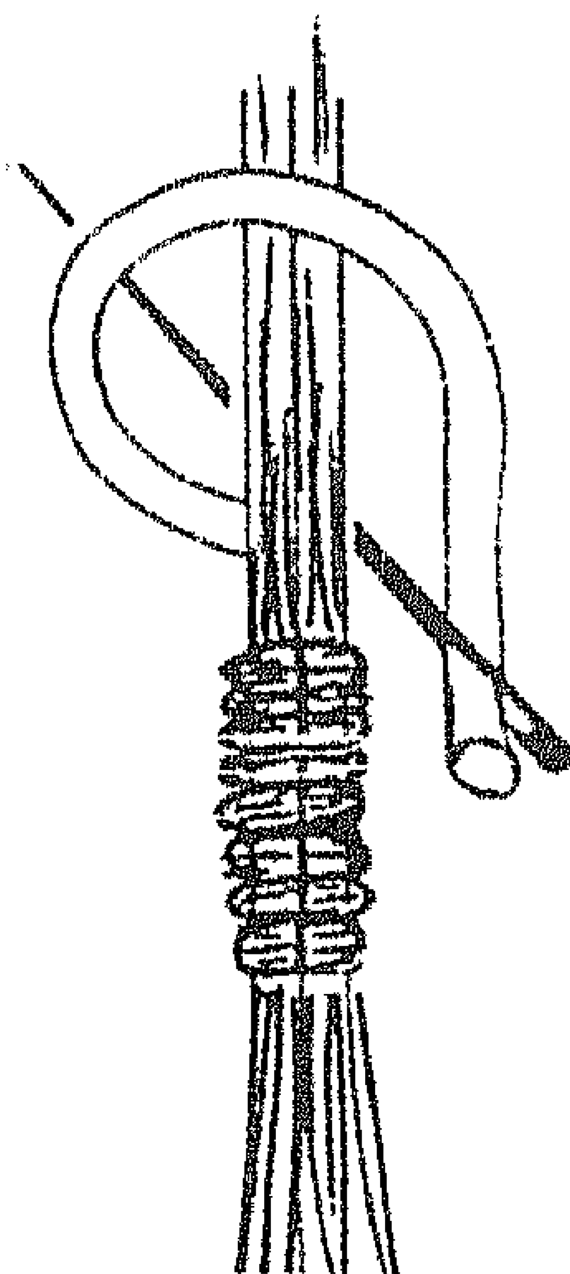
العباءة التقليدية للرجال فى دول الخليج

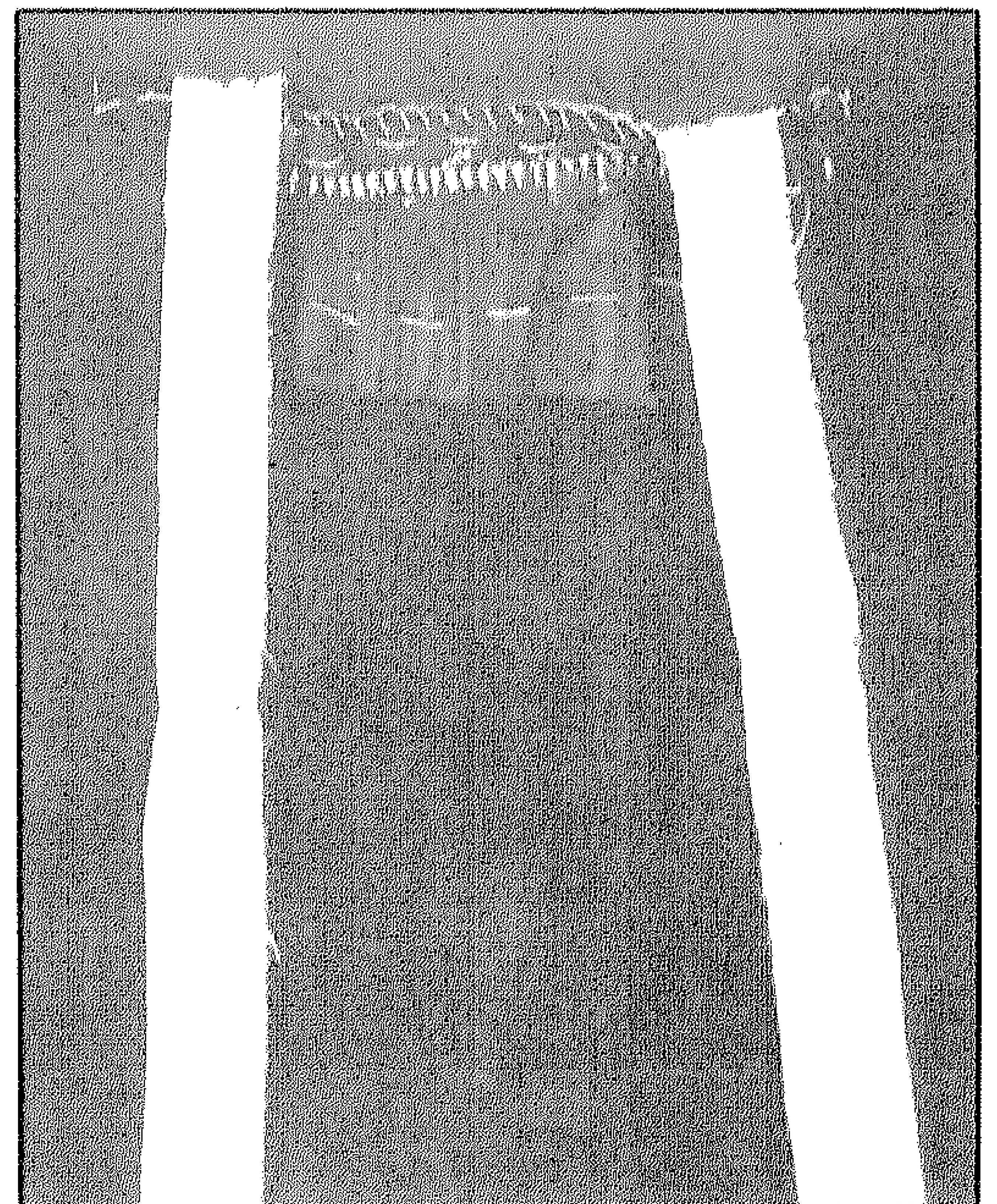

مكان الخبن فى البشت


دقة الهيلة


غرزة البطانية ◁


توضيح التركيب


غرزة الكردون


الحضر على البشت

فاروق خورشيد:
«أديب الأسطورة عند العرب:
جذور التفكير وأصالة الإبداع»

(سلسلة عالم المعرفة ـ العدد ٢٨٤، الكويت، أغسطس ٢٠٠٢ - ٢٢١ صفحة)

عرض وتحليل: **صفوت كمال**

فاروق خورشيد أديب ومفكر.. أديب له أسلوبه الخاص فى عرض مادة عمله الإبداعى سواء أكان ذلك فيما يقدمه من قصة أو رواية أو عمل مسرحى. كما أنه مفكر له رؤيته الفلسفية فى استخلاص قيم المجتمع العربى من خلال التراث والمأثور.. من خلال التاريخ والواقع.. وحينما يتناول فاروق خورشيد مواضيع من التراث العربى لا يتناول ذلك من خلال رؤية الباحث فحسب ولكن من خلال رؤية الفنان الذى يهدف إلى الكشف عن مضامين ما يعرف. وفى دراساته للأدب الشعبى، وبخاصة السير الشعبية، يسعى دائماً إلى الكشف عن أهم مكونات هذه السير باعتبار أنها تعبير مباشر عن الفكر والوجدان الإنسانى كما يمثلهما أبطال هذه السير العربية فى حيويتها المعيشة وعراقتها المتوارثة، وهو فى هذا المجال من التراث والمأثورات يبحث دائماً عن جذور التفكير وأصالة الإبداع. وحينما اتجه إلى البحث عن العناصر الأسطورية ومصادرها عند العرب سعى سعياً مضنياً فى محاولة تحديد مفهوم الأسطورة، فالأسطورة عنده «لها جذور فى العالم القديم والعالم الوسيط، بل لها جذور فى كل آداب الدنيا ولدى كل شعوبها» (ص٢١).

وحينما يتحدث فاروق خورشيد عن الأسطورة العربية يقرر مع عرضه لأشكال الأساطير العالمية ومناهج دراستها «أن المصادر العربية لم تعنى بالحفاظ على الأسطورة فى مرحلتها الأولى، لأنها عنيت على العكس بتدميرها وإخفائها والقضاء عليها فى محاولتها لطمس الوثنية، والقضاء عليها...» (ص٢٢). ولكن مع ذلك بقيت أصداء الأساطير وآثارها، مجرد أخبار تسللت إلى كتب التاريخ تصف بعض الممارسات الطقوسية والمعتقدات القديمة

والعادات. وهكذا «استغل أديب الأسطورة العربية هذه العادات والعبادات ولم يتحرج من ذكرها فى فترة مهمة من فترات التاريخ العربى، تلك هى الفترة التى سبقت ظهور الإسلام. وما كنا لنعرف أمر هبل والقداح، لولا أنها تلعب دوراً كبيراً فى سيرة عبدالمطلب وابنه عبدالله وحفره لبئر زمزم، وفدائه لعبد الله استنقاذاً له من قداح هبل» (ص٢٩).

ولقد استطاع أديب الأسطورة العربية كما يقول فاروق خورشيد عند حديثه عن **أسطورة الشخصية** «استطاع أديب الأسطورة العربية أن ينسج أساطيره وحكاياته حول آل البيت وكذلك حول الأبطال العديدين الذين لمعوا فى صدر الإسلام» (ص٣١).

وكذلك استغل أديب الأسطورة ما كان شائعاً فى تلك الفترات من عادات وطقوس وأماكن ممارستها، وما كان من رجال لهم دورهم المهم فى بنية هذه الأساطير «فنسج كاتب الأساطير وأديبها العربى مادة وفيرة ضخمة». وهكذا ولأول مرة يكشف لنا المؤلف عمن هو أديب الأسطورة؛ هذا الأديب هو المؤرخ الذى لم يغفل رواية ما كان يمارس من طقوس وعبادات قبل ظهور الإسلام فيقدم لنا هؤلاء المؤرخين الرواة مثل ابن اسحق وابن هشام وغيرهما مثل ابن الكلبى بما قدماه وما ذكره ابن هشام من وصف وذكر لأسطورة إساف ونائلة وكيف كان أمر عبدالمطلب وحفر زمزم.. تلك التى لا تفرغ أبداً ولا يقل ماؤها.. (ص٣٣).

وكما قدم لنا المؤلف مجالات **الأسطورة العقائدية** ثم **أسطورة الشخصية** فقد قدم لنا أيضاً **أسطورة المكان**؛ حيث يتناول الأحداث التى ارتبطت بأماكن معينة، وهذا ما نجده متمثلاً فى «سيرة سيف بن ذى يزن» وقدم المؤلف فقرات من هذه السيرة. ما يقول المؤلف «والمدهش أن سيرة سيف بن ذى يزن مملوءة بالتفسيرات الأسطورية حول أسماء الأماكن خاصة المدن المصرية» (ص٥٠).. «فسيرة سيف بن ذى يزن إذن عمل ضخم ملحمى يدور حول النيل.. وهى سيرة شعبية من أبرز السير الشعبية العربية التى حفظها الضمير الشعبى الفنى العربى إلى جوار غيرها من السير الشعبية العربية» (ص٥١). ويرى فاروق خورشيد أن أى دارس للأدب الأسطورى العربى يجب أن يقف وقفة طويلة عند سيرة ابن ذى يزن، ليس باعتبارها عملاً شعبياً وإنما باعتبارها عملاً جمع كل المتبقيات الأسطورية عند القصاص العربى حول وادى النيل كله» (ص٥١).

وفى الواقع أن تناول فاروق خورشيد بقايا الأساطير العربية وطقوسها العقائدية وما ارتبط بأحداثها فى أماكن متباينة ومتعددة (ص٦١) نجد أن هذا النوع من أدب الأسطورة الذى يدور حول المكان يشكل مؤثراً حقيقياً للأدب الأسطورى العربى.. فحول المكان وأسطورة المكان عاشت حكايات أخرى لعب فيها خيال القاص العربى، الكثير منها قصص الحب والغرام والعفة والنقاء والفروسية والبطولة.. وأساطير المكان تقدم لنا صوراً وحكايات منها ما يقدم الحس الدرامى. كما أن دارس الأساطير يجد عناصر متنوعة ومتعددة؛ فأديب الأسطورة العربى نسج حول المكان عدة أعمال مختلفة من حيث الشكل والمضمون ومن حيث الوظيفة والغاية (ص٧٢) فمنها ما يقع تحت باب السرد العادى القصصى أو ما يمكن أن نسميه

بالحكى، ومنها ما يقع تحت باب التركيب القصصى الفج.. ومنها ما ترتبط التراكيب فيه وتمتزج لتكوّن نسيجاً قصصياً معقداً شديد التطور والنضج وتتضح فيه سمات درامية بارزة (ص٧٣).

وحينما يتناول فاروق خورشيد شخصيات ما يقدمه من حكايات وسير وقصص تحمل عناصر أسطورية، فإنما يقدم ذلك من خلال رؤيته الفنية للبناء الفنى لهذه القصص كما خطها المؤرخون والمفسرون وكما رواها الرواة ودونها مدونو السير الشعبية. ويوضح فى دراسته لبنية هذه السير والحكايات كيف أن «الشعر يمثل عنصراً أساسياً فى طريقة السرد وفى نسيج القصّ، وكذلك فى لب التجسيد الدرامى». كما أن هذه السير مثلها مثل كتب التاريخ حفلت بوصف أماكن والحديث عن آثار مضت وأماكن دارِسة وقصور مخبأة.. ومنها ما ورد ذكره فى القرآن، ويلعب المكان دوراً بارزاً فى أحداث ما يقدمه من وقائع هذا المكان. وكما يقول المؤلف الأساطير التى نسجها القاص العربى حول اكتشاف الأمكنة ثروة ضخمة لأديب الأسطورة العربى، من أجملها ما دار من وصف لمداخل المقابر وما ابتدعه خيال الأديب حول طلاسم هذه المقابر وأسوارها (ص٧٩).

والواقع أن فاروق خورشيد فى سرده ونقله لما اختاره من مواقف وأحداث يقدم لنا دراسة نقدية أيضاً لما قدمه.. من حيث إننا نجد فيما قدمه أديب الأسطورة من روايات أن القصة تقف وحدها فى كثير من الأعمال من دون ارتباط بما يحدث قبلها أو يحدث بعدها (ص٨٥). كما أن استخدام الشعر ليس فى التعبير عن حالة يمر بها قائل الشعر وإنما فى إحداث التأثير المطلوب فى قارئ الشعر من خوف وهلع يدعو إلى الفرار والهرب. إلاّ أننا نلاحظ أن الشعر الذى أريد به أن يكون على لسان الجن فيه من المغالطة اللفظية ما يتيح الفرصة لادعاء أن لغته هى من لغة الجان. وهذه ملاحظة مهمة فى النظر إلى طبيعة الصياغة اللفظية للنص من حيث إن اللغة هنا تلعب دوراً أساسياً فى البناء الدرامى للنص.

وفى الواقع أن دراسة فاروق خورشيد لسيرة الظاهر بيبرس بالإضافة إلى دراسته للسير الشعبية تأخذ منهجاً متميزاً من حيث التحليل وفرز العناصر المكونة لموضوع كل سيرة. وكل ذلك بنظر متميز وبفكر عربى خالص وإن لجأ أحياناً إلى المقارنة بين عناصر أسطورية فى النص العربى وبين عناصر أسطورية فى نصوص غير عربية. وقد انتهج فاروق خورشيد نهجاً خاصاً فى استخلاص مضامين ما اختاره من أجزاء خاصة بأسطورة المكان بأن يقدم محتواها الفنى وقدرتها على التعبير التى يجعلها - كما يقول فى (ص٩١) - قابلة لأن تغير حياتها «مما يشى بأن أديب الأسطورة العربى ظل - من عصر إلى عصر - يقدم عطاءه الفنى طبقاً لما وصل إليه الفن الروائى من تطور فى الأداة، والفنية والعطاء الأدبى - ليظل أديب الأسطورة العربى ابن تراثه وابن عصره بصفة دائمة ومستمرة ومتطورة» (ص٩١).

والمؤلف هنا يثير قضية مهمة وإن كانت عامة عن الإبداع فى العمل الأدبى الأسطورى.. وكيف أن العمل الأدبى الأسطورى يحمل روح إبداع العصر الذى كتب فيه، لا

العصر الذى حدث فيه. وهى قضية ـ كما يقول المؤلف ـ مهمة جداً في الأدب الشعبى. فمقياس النقد الأدبى فى الأدب الإبداعى الذاتى، يبحث دائماً عن الصدق الفنى بين النص الأدبى ومبدعه وعصره، أما مقياس النقد الشعبى، جمعى التأليف وجمعى العطاء، فهو أمام صدقين الأول هو الصدق التاريخى للحدث فى زمنه وبيئته الشعبيين، مع الصدق اللغوى والفولكلورى فى العادات والتقاليد والثقافة. والثانى هو الصدق الفنى للكاتب فى عصره بقضاياه ومشكلاته الثقافية والاجتماعية والسياسية المعيشة فى عصره. وهى قد تختلف من عصر إلى عصر، ولكنها فى كل عصر تحمل عطر المحاولات الإبداعية السابقة فى كل عصورها وتركز تركيزاً كاملاً على عصر إبداعها الجديد (ص٩٢). وفى الواقع أن فاروق خورشيد يتناول الدراسة النقدية لما يثيره الإبداع الفردى الذاتى، والإبداع الجمعى الشعبى، وكيف قام أديب الأسطورة العربى بتحويل ما لديه من مادة أسطورية إلى مادة فنية أدبية، بحيث إنه خرج من دنيا الأسطورة إلى دنيا السير الشعبية العربية (ص٩٢).

كما أن التراث الشعبى «الذى طُبع وثُبّت كنصوص تدخل فى إطار الأدب العربى وتمثل جزءاً من أمهات هذا الأدب، ويخرج من شبهة الشفهية فى التداول، والعامية فى اللغة، ويدخل إلى دنيا الثبات فى النص، والفصحى المشتركة أو لغة الأدب الشعبى العربية الفصحى المستقرة والمتداولة، والعطاء المتجدد من مرحلة إبداعية إلى مرحلة إبداعية أخرى، ليسلم نفسه آخر الأمر نصاً صالحاً للاقتباس والتداول الفنى فى صور الإبداع الأدبى المتداول فى عصرنا.. والصالح للتداول فى كل عصر» (ص٩٥). إن هذه القضية الفنية تثير تساؤلات عدة حول مدى مصداقية النص المتداول مع النص الأصلى.. ومدى صدق الواقع التاريخى فيما هو شائع وفيما هو مدون.. وبين ما هو شعبى شفاهى وبين ما هو مدون وثابت.. وإلى أى مدى تتواصل الأحداث وتتحقق الشخصيات.. وإلى أى مدى يمكن لنا أن نحدد الفوارق والحدود بين ما هو ذاتى مستلهم أو مقتبس مما هو شعبى. وحقاً كما يقول المؤلف «لقد أدى أديب الأسطورة عند العرب واجبه، ونحن ننتظر أن يؤدى الأديب العربى الجديد دوره، من خلال أعماله الإبداعية فى استلهام ما قدمه له أديب الأسطورة العربى ليقدم رؤى عصره وواقعه من خلال ما تركه له وقدمه فى سخاء أديب الأسطورة عند العرب» (ص٩٦).

وفى الواقع أن قضية الاستلهام تحتاج من أدباء العصر وعلماء الفولكلور المعاصرين رؤية نقدية تحدد إلى أى مدى يمكن للأديب المعاصر توظيف التراث الشعبى والإبداع الجمعى الشفاهى والمدون واستلهامهم فى أعمال فنية محدثة تعلى من قيمة النص الأصلى وتحقق عملية التواصل الإبداعى بين ما كان وما يمكن أن يكون فى عمليات الإبداع الفنى الذاتى والجمعى فى حيوية وتواصل ثقافى يكشف عن القدرات الإبداعية للإنسان العربى.

وحينما ينتقل فاروق خورشيد من شرح أسطورة المكان إلى **موضوع الحيوان فى الأسطورة العربية** يقدم حديثه بأن أسطورة الحيوان فى الأسطورة العربية تدخل فى باب الحكاية أكثر منها فى باب الأسطورة. وهكذا يثير المؤلف قضية أخرى من قضايا دراسات

الأسطورة والحكاية الخرافية وبين علم الأساطير ودراسات الحكايات الشعبية، تلك الحكايات التى كادت أن تصبح علماً مستقلاً له تصانيفه المتنوعة وله طرزه التى تكاد أن تكون محددة منذ أن وضع أنْتى أرنى ثم ستيث تومسون نظم تصنيف الحكايات الشعبية كطرز وعناصر.. وكيف حرص دارسو الحكايات الشعبية على تبين ما تحمله الحكايات وبخاصة الحكايات الخرافية من عناصر أسطورية، وكيف لعب الحيوان بأنواعه المتعددة من وحوش وحيوانات مستأنسة وزواحف وطيور عجائب وغرائب، وكم كان للحيوان عند العرب منزلة خاصة ومميزة، وبخاصة الفرس التى لها مكانة خاصة، «والواقع أن علاقة العربى بالفرس لا تظهر واضحة فقط فى كثرة الأسماء التى أطلقها عليها، ولا فى تعدد النعوت والألقاب التى أضفاها عليها فحسب؛ وإنما هى تظهر فى تلك الأهمية الخطيرة للفرس فى الحياة العربية نفسها..» (ص٩٩).

ويرى المؤلف أن الحيوان استطاع أن يتحكم فى الحياة العربية إلى حد إثارة الحروب ـ بسبب الفرس أو الناقة ـ بين مختلف القبائل. تلك الحروب التى تستمر أعواماً طوالاً ويسقط فيها العديد من القتلى، ثم تبقى بعد هذا مجالاً خصباً لخيال أديب الأسطورة العربى. بل قد ارتبطت أجزاء من التاريخ العربى بأسماء هذه الحيوانات كحروب داحس والغبراء والنوق العصافير وغيرها.

ويفرد فاروق خورشيد صفحات طوال فى الحديث عن ابن المقفع وكليلة ودمنة، فالشكل الذى قدمه ابن المقفع «ليس ترجمة بالمعنى العلمى الدقيق لهذه الكلمة بل هو تأليف أدبى بالمعنى الواضح المعترف به فى دنيا الكتابة القصصية الروائية بوجه عام» (ص١٠١)، وهو رأى تبناه جمهرة الدارسين لهذا الكتاب المهم فى التراث الأدبى العربى والعالمى، وإن كان الأمر واضحاً بالنسبة لتأثره بكتاب البنجاتنترا أى الأسفار الخمسة الذى نقله إلى العربية الدكتور عبدالحميد يونس تحت عنوان «البنجاتنترا ـ الأسفار الخمسة».

وحينما يتابع القارئ ما أورده المؤلف من حيث واقع الطيور فى التصور الخرافى فى السير الشعبية يجد أن ما أورده المؤلف هو من حيث الرؤية المنهجية يحتاج إلى دراسة تحليلية عن مفهوم الطائر والروح، ورمز الطير فى التراث العربى والعالمى، وبخاصة أن للطائر رموزاً عدة فى السير الشعبية العربية وكذلك فى الأساطير المصرية وكذلك فى الأساطير العالمية. وهناك تداخل بين هذه العناصر الرمزية فى ثقافات العالم، كما تضمن التراث العربى العديد من الكتب عن الطيور الجوارح. ويختم المؤلف هذا الفصل المهم من كتابه الذى يتضمن الحيوان فى الأسطورة بقوله «حيث يصبح الحيوان شريكاً للإنسان فى بطولته وفى مصيره، حيث تمتزج القيم الخالصة لتجد لها نماذج من الحيوان كفروسية الخيول ووفاء الكلب ورقة الغزالة وشجاعة الأسد وخبث الحية» (ص١٣٣).

وحديث فاروق خورشيد عن الحيوان فى الأسطورة العربية هو حديث ذو شجون لم يستطرد فيه الكاتب استطراداً كبيراً لأنه يعلم أن للحيوان مكانة تكاد تكون متوازية فى الحياة

مع الإنسان، وهو وأن تناول الحيوان فى عالم البر والبادية، فهو لم يتناول الحيوان فى عالم البحر. وعلاقة الإنسان بعالم البحر هى علاقة غموض وخوف لأن ما هو ظاهر من البحر جزء يسير مما فى عالم البحر من غوص وكائنات فى الأعماق.. أو كما يقول ابن ماجد إن «عالم البحر أكبر من عالم البر وعلم البحر أكبر من علم البر..» وقصص البحر ومغامرات البحارة والغواصين لها من عالم الرواية والأساطير مكانة ليست باليسيرة أو القليلة، والتراث العربى وإن لم يزخر مثل التراث العالمى بأساطير وحكايات إلا أن لموقف الإنسان العربى من البحر وبخاصة مع ساكنى شواطئ البحر الأحمر ما يشكل «ثقافة» لا تقل عن ثقافة ساكنى البحر الأبيض المتوسط. وحكايات ألف ليلة وليلة لم تغفل عالم البحر وكائناته، وأدب البحر بعامة فى حكايات الخوارق التى تدور أحداثها فى عالم البحر لها فى التراث الإنسانى عناصر عديدة من التراث الأسطورى العالمى، وهو ما ذكره بعد ذلك فى الفصل السادس من كتابه (ص١١٢ وما بعدها).. كما أن أساطير الخوارق التى يتناولها الكتاب فى الفصل السادس والأخير من كتابه (ص١٥٥ وما بعدها إلى ص١٩٣) عناصر أسطورية شاعت فى الحكايات الشعبية «ولم يبدع أديب الأسطورة العربى فى لون من ألوان الحكاية المستمدة من الأساطير والمعتمدة عليها والتى تعتبر امتداداً لها، قدر إبداعه فى حكاية الخوارق» (ص١٥٥).

ويفرد فاروق خورشيد صفحات عديدة للحديث عن حكايات ألف ليلة وليلة والدراسات التى تمت حولها وعنها.. وما صدر من ترجمات لها منذ أن ظهرت ترجمة أنطوان جالان لألف ليلة بالفرنسية، ابتداء من عام ١٧٠٤-١٧١٧ وما تلى ذلك من ترجمات، ويناقش فاروق خورشيد هذا الاتجاه فى نشر ألف ليلة.

ويرى خورشيد أن إبداع أديب الأسطورة العربى هو إبداع له تميزه فى التراث الإنسانى و«أن محاولة تفتيت ألف ليلة إلى أصول غير عربية تعنى سلب العرب القدرة المتفوقة التى هزت أوروبا عند نقلها إليهم.. وتعنى كذلك قدرة أديب الأسطورة على القص ثم قدرته الفائقة فى خلق الحكاية حول دنيا الجان والسحر والخوارق..».

وعلى الرغم من إعجاب فاروق خورشيد بالإبداع العربى نجد أن ألف ليلة وحكاياتها منها ما نقل فعلاً من غير العرب من أهل الشرق وفارس ويذكرنا المسعودى بأن «هزار أفسانه» (ألف خرافة) لها أثرها فى التراث العربى مثلها فى ذلك مثل حكايات فرزة وسيماس وغيرهما فى أمراء ووزراء الهند.. وهذا لا يعيب حكايات ألف ليلة؛ فالثقافة الإنسانية تتكامل بالأخذ والعطاء من وإلى الثقافات الإنسانية المتعددة. ويقدم فاروق خورشيد حكاية «التاجر مع العفريت» وهى الحكاية الأولى من حكايات الليالى باعتبار أنها نموذج كامل يضم كل الموتيفات التى تكون هذا اللون من الإنتاج الأدبى المرتبط بأساطير الخوارق والجن، ويقدم هذه الحكاية برؤية فنية وقومية قد تفوق مكوناتها الأصلية وبنيتها القصصية فهى حكاية مركبة من حكايات ثلاث.

وحكايات الجان هى كم شائق وشائع فى التراث الشعبى القصصى العالمى، ويقف المؤلف فى دراسته هذه موقف المدافع عن أدب الأسطورة العربية وأديبها أو أدبائها ويرد بعنف أحياناً على آراء بعض المستشرقين بل وبعض الباحثين باستعلاء عربى لم نلمسه من قبل فى كتابه. وربما يرجع ذلك إلى أن حكايات ألف ليلة وليلة فى ترجماتها المتعددة بلغات متنوعة أحدثت اهتماماً عالمياً بدراستها وتحليلها ونقدها. كما يذكر المؤلف العديد من آراء غربية أشادت بأصالة حكايات ألف ليلة وما حملته بعض عناصر الحكايات فى ألف ليلة من عناصر ذات أصل مصرى قديم. ويرى أن ألف ليلة بما بها من إشارات تقود إلى مصادر ثلاثة: أولها هو الملك سليمان والثانى هو بابل والثالث مصر (ص١٥٧).

ويقارن فاروق خورشيد بين شخصيات ألف ليلة فى حكايات فى الليالى وأخرى فى السير الشعبية كما يتفق مع كثير من آراء الكزاندر كراب فى حديثه عن حكايات الجان والخوارق، ويتحدث عن حكايات الغيلان فى الحكايات الشعبية باهتمام شديد؛ نظراً لأن «حكايات الغيلان تدخل إلى فن أديب الأسطورة العربى كموتيفة مهمة من موتيفات حكاية الخوارق والجان» (ص١٧٥). فموضوع الغيلان والتغول اهتم به كثير من الباحثين، وبخاصة ما أورده الجاحظ فى كتاب الحيوان وغيره من الرواه القدامى والمؤرخون مثل المسعودى والرحالة والمفسرون للقرآن الكريم، إلى غير ذلك من حكايات يلعب فيها الجان - ذكوراً وإناثاً - دوراً أساسياً فى تكوين بيئة الحكاية وتصوير أحداثها.

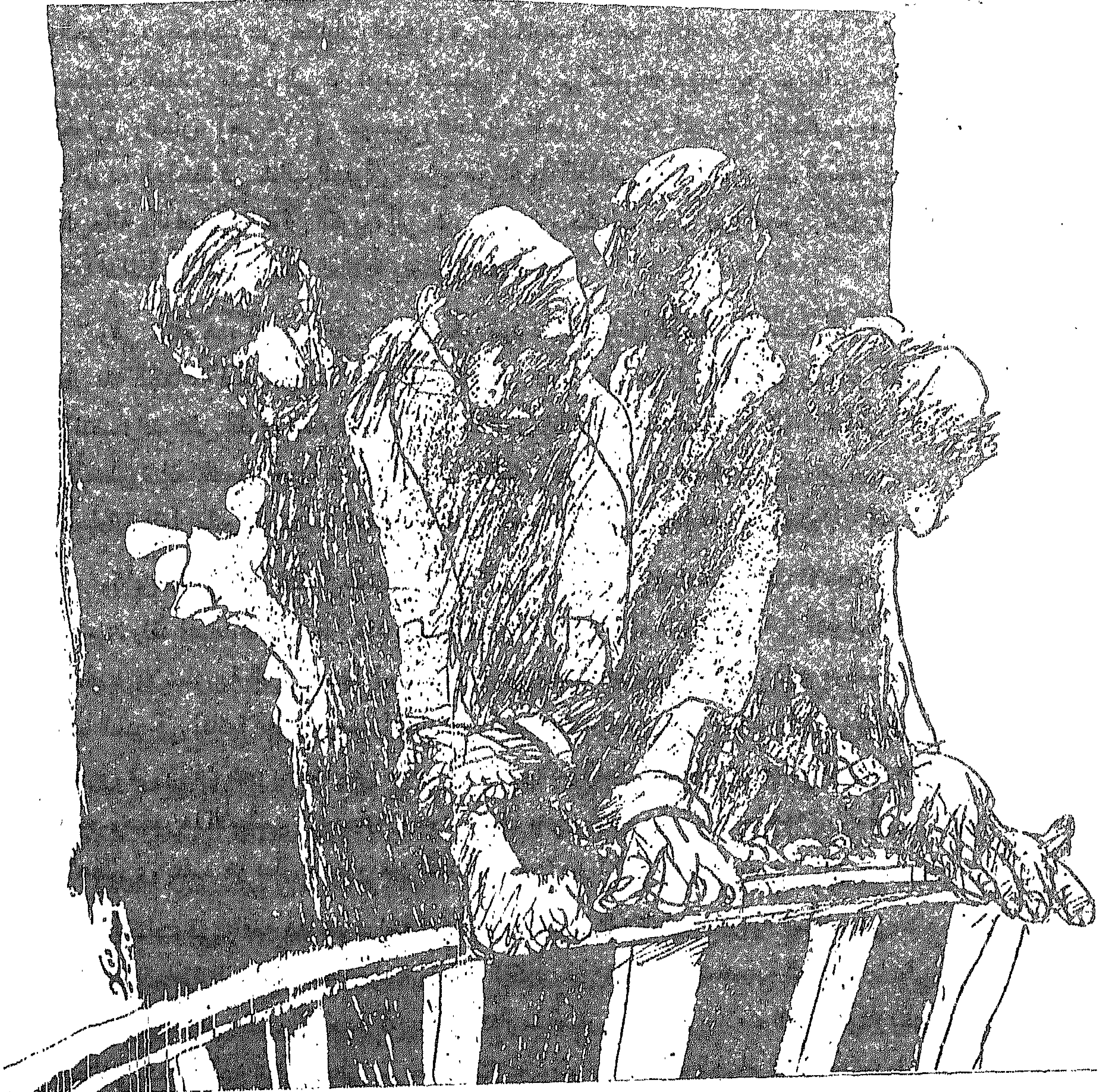
وفى ختام هذه الدراسة يقدم فاروق خورشيد تعريفاً لبطل الأسطورة باعتبار أنه رمز أخرجته الجماعة ليخوض بدلاً منها المعارك التى تعجز هى عن أن تخوضها وليحقق لها الانتصارات على القوى الخارقة ما يحدث التكامل والتنفيس عند الجماعة كلها، كما أن «الأسطورة إنما تحمل تعبيراً جماعياً بمعنى الكلمة.. وهذا التعبير الجماعى يبدو فى أن الأساطير إنما تعكس معتقدات الجماعة وفلسفة الجماعة ورأى الجماعة...» (ص١٩٢).

ويرى فاروق خورشيد أن السير الشعبية العربية هى أروع إبداعات أديب الأسطورة عند العرب. ولقد اعتمد فاروق خورشيد السير الشعبية كمصدر مهم بل أساسى فى التعرف على العناصر الأسطورية التى قدمتها السير الشعبية فى تحديد مفهوم البطولة وكذلك موضوعات هذه السير فى بنائها الفنى ووصفها للعادات والمعتقدات والممارسات الطقوسية التى كانت تمارس فى زمان غير زماننا وفى مكان يتسع لجولات البطل الأسطورى صانع أحداث هذه السير ومحورها الأساسى فى تحقيق وجود خارق يفوق غيره من أبناء مجتمعه، والبطل الأسطورى عنده هو بطل متحرر من القيد البشرى (ص١٩٢).

والكتاب فى واقعه هذا هو دراسة لها طابعها المتميز المتكامل مع رؤية المؤلف فى دراساته السابقة للسير الشعبية العربية ونظره الفكرى فى مكونات الشخصية العربية؛ بل فى إعلائه للبناء الفنى للسير الشعبية العربية باعتبارها المخزون الثقافى للأمة العربية وتاريخها الشفاهى كما صاغه أبناؤها على مر حقب التاريخ وتنوع الأحداث الجسام التى مرت بها. وقد

حمل أديب الأسطورة العربية مسؤولية التعبير عن هذه الشخصية بحيوية وصدق يمزج بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون. ولقد نهج المؤلف نهجاً جديداً فى كتابه هذا.. نهجاً متميزاً فى الكشف عن التصور الأسطورى فى الفكر العربى حتى وإن لم يقدم لنا أسطورة متكاملة نظراً لما أحاط الأساطير من رفض لواقعها المنافى للإسلام وطقوسه.

ويضيف الكتاب بمادته ومنهجه إلى الدراسات السابقة لعدد من الدارسين والباحثين العرب وغير العرب رؤية لمفكر مصرى عربى، تتميز بالوضوح والحب.. وتكشف عن مجال مهم من مجالات الإبداع الإنسانى العربى.. ويفتح آفاقاً جديدة فى البحث عن مواضع ومواضيع الإبداع الأسطورى فى الثقافة العربية بحيويتها وتواصلها الإنسانى على المستوى القومى والعالمى.



فاروق خورشيد
الأدب الشعبى
ومشروعه النقدى

عبدالحميد حوَّاس

إن الناظر فى أعمال فاروق خورشيد - على تعددها ووفرتها وعلى طول الزمن الذى تم تواليها فيه - يستشف نظرة نقدية كامنة وراء سطور هذه الأعمال. وهى نظرية نقدية تتضمن رؤية لطبيعة الأدب ووظيفته وكيفية عمل أداته اللغوية، كما أنها تمتد إلى رأى فى التأريخ له وتحديد أنواعه الأدبية وكيفية تشكلها.

غير أن هذه النظرة النقدية، وإن كانت قد سرت مع منجزات فاروق خورشيد على مدار سنين إنجازها بحيث أخذت صورة مشروع نقدى متنام مع الزمن، فإننا نجد الجذور الأولى لهذه النظرة النقدية وأساسها الذى سيظل موئلاً لها ويعطيها الطاقة الدافعة باستمرار، فرضه الكبير حول كون السِّير الشعبية العربية هى التَشَكُّل الأوَّلى والمبكر للنوع الروائى. فلقد غيَّر عمله حول هذا الفرض - واستغراقه فى درس نصوص السِّير الشعبية ومحاولة تقصِّى تراكيبها وصيغها المتغيرة وأساليبها فى التعبير - من رؤيته لطبيعة المنتجات الأدبية وتاريخيتها ونسبيّتها بالنسبة للزمان والمكان وللبشر الذين أنتجوها.

لقد كان الموقف السائد الذى يهيمن على الحياة الثقافية فى منتصف القرن العشرين - وهو الوقت الذى بدأ فيه فاروق خورشيد نشاطه الثقافى العام - هو تهميش المأثورات الشعبية واستبعادها من أن تكون موطناً للإبداع المعتبر اجتماعياً وثقافياً. ولقد تعددت الأسباب التى سوَّغت هذا الموقف، بل تناقضت فى تسبيباتها، لكنها التقت على استنقاص قدر المأثورات الشعبية وإسقاطها من دائرة الاهتمام الجاد.

غير أنه كان يُقابل هذا الموقف المهيمن موقف آخر مواجهاً، وإن كان أخفت صوتاً وأقل ظهوراً. وقد دأب هذا الموقف المواجه ـ منذ مطلع النهضة ـ على لفت الانتباه إلى ضرورة تعديل هذه النظرة السائدة للمأثورات الشعبية، بل وجوب تبديلها بموقفٍ قائم على التعرُّف على هذه المأثورات الشعبية، وإعادة تقويمها وفق نظرة نقدية راشدة تثمّن الإيجابى منها وتطرح السلبى.

وما أن نصل إلى خمسينيات القرنِ العشرين حتى تكون قد جدّت حاجات اجتماعية ـ سياسية ـ ثقافية على الحياة فى مصر تفْضى إلى تدعيم التيار المنادى بالموقف البديل وعلوّ صوته فى صراعه المتواصل مع موقف الإبعاد والتهميش لمكوّنات المأثورات الشعبية.

وقد كان أحد المنافذ المهمة التى اقتحم منها التيار البديل معاقل التيار التسلطى المهيمن وإسقاط مقولاته، منفذاً كان يظنه هذا التيار التسلطى قلعته الحصينة، ألا وهو التراث العربى القديم، وخاصة الأدب العربى وتاريخه.

وقد بدأت خلخلة مقولات هذا التيار التسلطى المهيمن ـ فى هذا الصدد ـ بما طرحه الشيخ أمين الخولى حول إقليمية الإنتاجِ الأدبى العربى، وارتباط هذا الإنتاج الأدبى بالبيئة التى أنتجته: طبيعة وبشراً. ولمّا تمّ مدّ نتائج هذا الطرح على استقامتها على أيدى تلامذة أمين الخولى، وفاروق خورشيد واحد منهم، أفضى هذا إلى إدراج منتجات الأدب الشعبى المدونة، وخاصة السِّير الشعبية، ضمن الإنتاج الأدبى العربى وتم إدراجها ضمن الذخائر الأدبية التى تخضع للدرس الجامعى المعتبر.

غير أن فاروق خورشيد تجاوز هذه الخطوة المهمة، ولم يكتف بمجرد اعتبار منتجات الأدب الشعبى، وبالتحديد السير الشعبية، حاضرة فى الحياة الأدبية وأنها جديرة بالدرس الأدبى بل بإعادة الإنتاج والاستلهام، وخطى خطوة أخرى تمثل نقلة منهجية ومعرفية جديدة، لا بالنسبة للدراسات الشعبية وحسب، وإنما بالنسبة للتأريخ للأدب العربى ونظرية الأنواع الأدبية أيضاً؛ ذلك أنه تجاوز منهجية الدرس الأدبى التقليدية التى كانت سائدة فى الأوساط الجامعية، والتى تقوم على التاريخية الفيمولولوچية من جهة، والاستنتاجات الظنية والأقوال المرسلة والطروحات العقائدية والنقول السلفية، من جهة أخرى. وإنما اعتمد فاروق خورشيد منهجية تقوم على الفرض المنهجى والاستنباط النصى وجرد لنصوص السير الشعبية، التى كانت متاحة إذْ ذاك، ثم قام بتقصٍّ لخصائصها المشتركة ومقومات بنائها النوعية بوصفها هياكل سردية وشكلاً قصصياً. ومن ثم خرج فاروق خورشيد بنظريته التأسيسية القائلة بأن السِّير الشعبية العربية هى فى حقيقتها الصورة الأوّلية للنوع الروائى، وإلى السير الشعبية العربية يجب أن نعود عند تأريخنا لمراحل النوع الروائى، والتحرر من أسر الخطأ المكرور الذى يردد مواضعة أن بدايات النوع الروائى فى الأدب العربى الحديث جاءت مستوردة من مصادر تنتمى إلى أوروبا الغربية.

لقد أفضت هذه المنهجية الجديدة ـ إذن ـ وما تبعها من نظرات نقدية إلى تغير فى فهم طبيعة المنتجات الأدبية ووظائفها وكيفية عمل أدواتها اللغوية، وهو ما شكل إثراء نقدياً ونقلة مهدت للتطورات التالية فى الأنظار النقدية المعاصرة.

فاروق خورشيد:
وأبعاده الثلاثية

يوسف الشارونى

فاروق خورشيد من طائفة الرجال الذين يعيشون حياة اجتماعية ثلاثية الأبعاد، يأبى إلا أن يكون له فى كل منها دور متميز. أول بُعد من هذه الأبعاد صداقاته الحميمة، فهو عنصر جذب لعدد من المثقفين الذين يجمعهم هم واحد هو هم هذا الوطن مصر وقد يمتد ليشمل عالمنا العربى بل مصير كوكبنا الأرضى. وهم الثقافة بدءاً من فنوننا الشعبية حتى فنون القصة والرواية والمسرح وأدب الطفل. البعد الثانى بُعد ريادته الإبداعية منذ نشر كتابه فى «الرواية العربية، عصر التجميع» عام ١٩٦٠ والذى اعتبره بعض النقاد - مثل الصديق بدر الديب - لا يقل أثره فى تاريخنا الأدبى عن أثر كتاب «الشعر الجاهلى» لطه حسين. فهو أول من نبّه إلى أن العرب عرفوا الأدب الدرامى فى مرحلة الشفاهية عن طريق سيرهم الشعبية كما عرفه الغرب عن طريق ملاحمهم، وأنها إرهاص بالرواية فى عصر المطبعة. ولم يقف فاروق خورشيد عند حد التنظير، بل ما لبث أن تدفق إبداعه ما بين قصة ورواية ومسرحية وستة عشر كتاباً فى أدب الطفل وكتاب فى أدب الرحلات. استلهم معظمه من قصصنا وسيرنا الشعبية، فقام فى عامى ١٩٦٣ و١٩٦٤ بنشر الصياغة الجديدة التى أعدها لسيرة سيف بن ذى يزن فى أربعة أجزاء: الجزءان الأولان بعنوان «سيف بن ذى يزن» والجزءان الأخيران بعنوان «مغامرات سيف بن ذى يزن» نال عنهما جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٥. ثم عاد فنشر عام ١٩٦٧ صياغته الجديدة «على الزيبق» كما نشر عام ١٩٨٠ «ملاعيب على الزيبق» ثم «حفنة من رجال» مستلهماً سيرة الظاهر بيبرس. ويعلن فاروق خورشيد هدفه صراحة من نشر هذه المحاولات، فيقول فى مقدمته للجزء الثانى من

مغامرات سيف بن ذى يزن: «إننا نريد أن نكشف الغطاء عن الأصالة الفنية التى تمثل جزءاً من تراثنا الأدبى، والذى مايزال حتى الآن مغفلاً من جمهرة الدارسين، مبتعداً من عالم الدراسات الأدبية. لهذا كان لابد أن يلجأ للطريقة الوحيدة المقنعة، وهى إعادة تقديم هذه السير تقديماً يتمشى مع روح العصر، ويجعل السير تذهب بنفسها إلى الدارسين والقراء مادامو هم لا يريدون الذهاب إليها. فالهدف من وراء ذلك هدف ثلاثى: أوله إثبات قضية الوجود الروائى فى الأدب العربى، وثانيه تعرف القارئ فى هذه الروايات المعصرنة ومن خلالها على نفسه وعلى مفاهيم الشخصية العربية للحياة وموقفه منها، والحصول على مضامين نابعة من صلب أرضه، وعلى قيم فنية واجتماعية مما أبدعه أبناء شعبه والإبانة عن أحلامهم وآمالهم. أما ثالث هذه الأهداف، فهو أن تحل هذه الروايات محل الروايات التاريخية وروايات المغامرات لطلاب المتعة والتسلية.

أما البعد الثالث، فهو فاروق خورشيد المهموم بالحياة الثقافية عملاً وليس مجرد قلم، منذ كان أحد الأعضاء المؤسسين للجمعية الأدبية المصرية وعضو مجلس إدارتها، كما كان عضواً فى جماعة الأمناء، وعضواً مؤسساً فى اتحاد الكتاب وعضو مجلس إدارته حتى أصبح الآن رئيساً له. كما عمل أستاذاً جامعياً فى أكثر من جامعة وكلية، فضلاً عن رياسته للجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة وعضويته فى هذا المجلس ومشاركته فى الكثير من المؤتمرات المحلية والعالمية. بل إن عمله مذيعاً بالإذاعة المصرية - حيث تدرج فى مناصبها إلى أن أصبح مديراً لإذاعة الشرق الأوسط - لم يكن مجرد عمل وظيفى، بل كان وراءه إنسان مثقف يريد أن يضيف كيفاً ولا يكون مجردكم، مما عرّضه لمحن ما كان ليتعرض لها لو أنه آثر السلامة والسير بجوار الحائط. فهو المثقف المناضل منذ كان مذيعاً مروراً بما بثّه فى كتاباته وآخرها «ملاعيب على الزيبق» حيث قام بتوسيع مهمة بطلها على الزيبق، فلم تعد قاصرة على الحفاظ على الأمن الداخلى كما كان فى السيرة الأصلية، بل جعلها تمتد إلى المحافظة على سلامة البلاد من تآمر الأعداء، واكتشاف الخونة وعمال الفرنجة والجواسيس والإيقاع بهم. والتأكيد على الوحدة الوطنية، وتواصل التاريخ المصرى على مدى القرون والأجيال.

ويسعدنى أن يكون لى نصيب من هذه الأبعاد الثلاثة: 'صديقاً حميماً وجاراً لى بالمعادى فى رحلة صبانا المبكرة (هو فى شارع ٧ وأنا فى شارع السد العالى المتفرعين معاً من شارع واحد هو شارع ٦)، ومكتبه بباب اللوق، وبيته الحالى فى الدقى ترعاه بأمومتها الحانية الإذاعية المتميزة الأستاذة سلوان محمود ابنة شاعرنا الذى كان لى حظ معاصرته محمود حسن إسماعيل، وطالما كنت التقى به فى قطار حلوان أثناء عودة كل منا من عمله. ثم صديقاً جمعتنا فناً أو إدراكنا مننا حرفة الأدب حين كنت أتردد على الجمعية الأدبية المصرية منذ أكثر من نصف قرن حين كان مقرها بشارع قوله بعابدين فى بيت قديم يوحى بأنه آيل للسقوط لكن طابقه الأسفل مشحون بحيوية الشباب. ثم زميلاً فى اتحاد الكتاب ولجنة الفنون الشعبية لفترة من الفترات، ثم قارئاً وناقداً لكتابات وإبداعات فاروق خورشيد.

وليس وقوفي اليوم بينكم إلا حلقة من حلقات هذا التواصل الحميم الذى يضفى على الحياة مذاقاً ويهبها متعة يجعلها تستحق أن تعاش، لأنها بصيص نور وسط حلكة عالم سيطر فيه الفتوات على مقدرات حياتنا. متمنى له ولكم دوام الصحة والإبداع، وأن ينقذه الله من السيجارة ودخان السيجارة وقاكم الله شرها.





فاروق خورشيد
دارس مبدع وباحث منصف

د. محمد عونى عبدالرءوف

جمع فاروق خورشيد بين الإبداع والدراسة، وقلما يجمع إنسان بينهما؛ فهو أديب مبدع كتب الكثير من المجموعات القصصية والروايات والمسرحيات، وهو دارس مرموق له دراسات غزيرة حول الأدب الشعبى، تقف إلى جوار ما يقدمه أساتذة الجامعات من دراسات لها قيمتها العلمية ومناهجها الجامعية الدقيقة، وهو أستاذ قام ويقوم بالتدريس فى جامعات ومعاهد مصرية وعربية عدة.

وتشهد دراساته كلها على أنه باحث جيد، يجيد البحث العلمى، ويصبر على تجميع مادته، والرجوع إلى ما قاله الدارسون قبله عن نقاط بحثه التى يتتبعها فى أناة وصبر، ويناقش كل ما يعرض له من آراء الدارسين مادحاً لها، أو منتقداً إياها فى دقة وفهم وموضوعية واعية.

ولعل دراسته الأخيرة التى نشرت فى سلسلة عالم المعرفة تمثل هذه القدرة الواعية على تقديم دراسة تضاهى أفضل ما يمكن أن يقدم للدارس الجامعى المتخصص فى الدراسات الشعبية، وتعد عندى تتويجاً لما كتب عن السير الشعبية.

نتبين فى هذا العمل قدرته على الرجوع إلى المصادر العربية القديمة، وعلى الإفادة منها، واستخلاص المادة العلمية التى يبنى عليها رأيه. وهو يرجع أيضاً إلى كتابات المستشرقين، ويقف منها موقف الناقد الذى يتفهم ما يقرأ، ويأخذ ما يمكن أن يأخذه عنهم من آراء محايدة، ويتعرض لما يقولون بالنقد والتفنيد إذا كان لا يوافق عليه، ويرى أنه خطأ لا

يصح أن يقال، أو هجوم على ما جاء عن العرب بكتب التراث، وظلم لهم؛ فهو يرد على ما ورد من بعض المستشرقين عن الحضارة العربية وعن العقلية العربية من اتهامات باطلة وهجمات شرسة تنفى عن العرب أنهم أمة حضارة لها فلسفة ولها أدب عدا ما عرف عنهم من قول الشعر.

وقد وقف عدد كبير من المستشرقين الغربيين موقفاً متعنتاً من العرب، ومن العقلية العربية، ظانين أن العرب ينظرون إلى الأشياء نظرة مادية، ولا يقومونها إلا وفق ما تنتج من نفع.

وقد رأى بعضهم أن العرب لم يعرفوا القصة إلا فى عصور متأخرة كالعصر العباسى، ولم يعرفوا قبل ذلك من فنون الأدب إلا الشعر، وأن هذا الشعر أيضاً كان تقليداً لشعر غيرهم من الأمم المجاورة.

وكذلك كانت أوزانهم تقليداً لغيرهم؛ بل إن منهم من اعتبر أن ما جاء به الخليل ابن أحمد عن مخارج الحروف، نقلها عن السنسكريتية.

والدراسة التى يقدمها فاروق خورشيد عن أديب الأسطورة عند العرب تقرر وجود أديب للأسطورة العربية. وهو يبين فى كل فصل من فصول الدراسة الخمسة الجهد الذى بذله أديب الأسطورة فى استخلاص مادته وفى نسجها، والخروج بها إلى عمل أسطورى يسترعى الانتباه، ويعجب به كل من يقرأه فى كتب التراث مثل قصص الأنبياء للثعلبى، والسيرة لابن هشام، والتيجان لوهب بن منبه، والإكليل للهمذانى، وعيون الأخبار لابن قتيبة، وكليلة ودمنة لابن المقفع، ونهاية الأرب للنويرى.

وقد رجع فاروق خورشيد إلى هذه المصادر كلها، مستعرضاً ما فيها من أساطير، ومتعرضاً لآراء المستشرقين والمحدثين من العرب. وهو حين يتصدى لمناقشة آرائهم، إنما يشرح وجهات نظرهم فى دقة وفهم وموضوعية واعية، مبيناً خطأ ما يقولون حين يحاولون إرجاع كل أسطورة منها إلى أصول يونانية أو فارسية أو هندية، وحين يحاولون القول بأن كل ما يمت إلى المعارف أو الحضارة الإنسانية عند العرب منقول أو مترجم، أو له أصول عند غيرهم رجع إليها العرب واستقوها من مصادرها الأولى أو نقلوها أو حاكوها. وهو يبين فى هذا كله مغايرة ما يقدمه التراث العربى عن غيره وأن التشابه بينهما - إذا كان ثمة تشابه - لا يدل على النقل الحرفى أو الترجمة المطابقة تماماً. ويؤكد أن الحضارة الإسلامية امتداد للحضارات السابقة، وأن لها الفضل على ما تلاها من حضارات. وليس الأمر أمر تقليد لما ينقلون عمن سبقهم، وإنما هو أمر تمثل وإعادة خلق، وأى إنكار لهذا مردود إلى التعصب لا غير.

فالكتاب دراسة علمية شائقة، يقدم معلومات جديرة بالرجوع إليها فى أسلوب جذاب، وحوارات هادئة مع الآخرين، وتدليل على الجهد العربى فى صنع الأسطورة.

وصاحب الكتاب دارس مبدع، يرى فى الدراسة ما لا يراه الدارس المنصرف إلى تتبع نقاط دراسته فى دأبٍ وحماس دون أن يتمتع بموهبة الإبداع التى تجعل صاحبنا يدرك بحاسته الفنية ما يجمع هذه النقاط ويربط بينهما من وشائج لا يراها غيره، وهو باحث منصف يناقش من يتطاولون على العرب من مستشرقين وغيرهم وينكرون عليهم تمتعهم بأى قدرة على البحث أو الإبداع فى موضوعية تامة وينتصف لهم ولعروبته.





قراءة فى

حديث النفس

تأليف:

فاروق خورشيد

عرض وتحليل:

د. مدحت الجيار

كتاب متميز فى نوعه يسمى (حديث النفس) للكاتب الكبير فاروق خورشيد. كان من قبل حلقات إذاعية أذيعت على مدى ست سنوات فى رمضان من إذاعة القاهرة. ولهذا قطعت هذه الكتابات إلى وحدات تكاد تكون متساوية أو قل متوازنة لتتسق مع المدى الزمنى الإذاعى بعد أن تدخل على النص وسائل المزج الفنى من موسيقى وأداء صوتى ومؤثرات صوتية.

وبالتالى اقتربت هذه الوحدات من بعضها البعض حتى وصلت إلى ثلاثمائة وستين وحدة فى خمسة مراحل كبرى هى العودة (٣٠ وحدة) التوبة (٦٠ وحدة) الكلمة (٣٠ وحدة) الهدى (٣٠ وحدة) المرفأ (٣٠ وحدة)، وتقع الوحدة بين ست صفحات إلى اثنتى عشرة صفحة. أى إن فاروق خورشيد قد كتبها فى حوالى ثمانمائة صفحة من القطع المتوسط. وهو مجهود كبير يتناسب مع جلال المناسبة التى تقدم فيها (شهر رمضان) ومع جلال الكلمة مفتاح السر لكل هذه الكتابات الوجدانية الفيضية.

كتابة وجدانية يختلط فيها الصوفى بالشعرى، والنفسى بالاجتماعى بالإنسانى. حالة من الوجد الإبداعى، لا يمكن أن تسمى إلا نثراً شعرياً جالت بالنفس فى كل الجهات وقلبت كل المشاعر والأحلام والكوابيس النفسية والاجتماعية، بل يستدعى العقل من وعيه ولاوعيه مستويات وأشكال تلقائية فى الكتابة على صورة التجربة، وبالتالى، فالداخل إلى عالم نفس فاروق خورشيد يحتاج إلى السباحة التلقائية، والتعرف على هذه الوحدات كل منها بطريقة مناسبة. بل عليه أن ينفق وقتاً طويلاً ليضع عنواناً لكل وحدة. إذ يشير المؤلف بعناوين إلى

المحتوى، ولم يكتف برقم يمثل رقم الحلقة الإذاعية أو رقم الوحدة داخل النص كله لكنه عنوان غير نهائى، وعلى الناقد أن يقرأ الوحدة ويضع العنوان المناسب من وجهة نظرة. وأعترف هنا بأن العناوين سوف تتغير باختلاف القارئ ومدى فهمه ومدى ثقافته، سيكون لدينا مجموعة عناوين إذن للوحدة تخضع كلها - فى نهاية الجزء - للعنوان العام الذى تسمى به كل ثلاثين حلقة أو وحدة فيما عدا الجزء الثانى (التوبة) الذى استمر ستين وحدة.

والمدهش أن يحافظ فاروق خورشيد طيلة هذه السنوات على حالة الكتابة التلقائية رغم مرور فترات طويلة بين الجزء والآخر. هى قدرة خاصة جعلت هذه المئات من الصفحات تجرى بماء واحد، مهما تكن أعداد الصفحات.

وهناك تقنيات حافظت لخورشيد على وحدة الكتابة: فقد حدد للحوار - منذ البداية - رابطاً داخلياً. قصر الحوار بينهما فوجد طرفى الصراع وأبان عن تقلباتهما، وإن كانت لغة الطرفين (هى، هو) لا تفترق مما يدل على أنهما شىء واحد، ينقسم أحياناً، ويتوحد أحياناً أخرى. يشتبك ثم ينفض الاشتباك، وقد ينتصر الـ «هو» فى وحدة، ثم يتلوها انتصار الـ «هى» بطريقة نظمها الكاتب حتى صارت قاعدة لصراع الضميرين/ الصوتين (هو، هى). يضاف إلى الصوتين صوت ثالث نحسه عند الربط بين الصوتين هو صوت الراوى. ولا ينسى المؤلف أن يضع فى بداية كل ثلاثين حلقة آية قرآنية تمثل إطاراً عاماً لمحتوى الوحدات التالية. تمهد للكتابة، وتعطى للوحدات التالية نفحةً من التقديس مرتبطة بقدسية المناسبة التى يكتب لها.

وهو ما يتضح من العناوين الدائرية العامة للأجزاء مثل العودة (من مكان أو زمان أو حالة) إلى نقيضها أو العودة إلى البداية. ثم نقرأ (التوبة) وهى تحمل الدلالة نفسها أعنى دلالة العودة بترك ما ينفى الفعل نفسه، فعل التوبة أى أن المناسب هنا هو العودة إلى الفطرة والطهارة والخير بعد أن مارس (البطل) عكس ذلك. ومن ثمَّ استدعى الكاتب فى الجزء الثالث (الكلمة) وهو بذلك يستدعى من الذاكرة ارتباط الكلمة بالعودة والتوبة. فالكلمة مفتاح العودة والتوبة، وهى صيغة التوبة والتخلص من عكس دلالتها وهى اقتراف الغضب والذنب والإثم. ونتذكر مع الكاتب قوله تعالى فى سورة البقرة (فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه) لنعرف سر اختيار الكلمة فى هذا السياق وتلك المناسبة. وبالتالى يتحصن البطل بالكلمات المقدسة الفاعلة والقادرة على تحويل الفعل والسلوك للوصول إلى التسمية الرابعة (الهدى) مما يجعلنا نتذكر قوله تعالى فى هذا السياق (فإما يأتينكم منى هدى فمن تبع هداى فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون). لنعلم أن المقولات التى تمثل سلسلة من الأفعال السلوكية الأخلاقية مستوحاة من مثيلاتها فى القرآن الكريم. ولذا كانت نهاية الوصول (المرفأ) أى عودة السفينة بعد جولة طويلة إلى حيث ترتاح السفينة ويرتاح الربان.

وترتبط هذه الدورة كلها (العودة، التوبة، الكلمة، الهدى، المرفأ) بالدلالة الأولى؛ أى الدائرة المغلقة التى تكتمل بعودة البطل ناجياً بعد اختبارات صعبة فى بحر الحياة، والبحث

عن طريق جديد أو أصيل، بذلك يتعامل الكتاب كله مع الزمن على أنه دائرى ومع الإنسان - بطل هذه الكتابات - على أنه جسد ضعيف قابل لكل شيء، وللشيء ونقيضه، فعليه بالاختيار الحسن لطريق الخير والحق والجمال. بالضبط كحالة الصوفى المرتقى - عبر الاختبار والاختيار - من حالة لأخرى ومن مقام لآخر ليصل إلى أصعب الحالات والمقامات فيندمج (الهو بالهى) ويشف الجسد وتشف الروح، ويتوحدان فى جسد روحى متعادل يتعامل مع الكون وهو قطعة منه.

ولا تأتى هذه الحالة الشفافة إلا عند الإحساس بأهمية العودة إليه لتنال الرضا والسرور والوحدة، ومن ثمَّ كان طابع كل النصوص (الضراعة) والابتهال والدعاء، والمعاناة والتوسل. وسيطرت على النصوص كلها حالة ابتهال دينى حوّل اللغة إلى لغة شعرية تسمو كسمو الروح وتحلق مازجة الواقع بالتصور والحقيقة بالحلم أو الأمل فى الخلاص.

ومن ثمَّ، توحد ما هو سياسى بما هو أخلاقى وروحى وحضر الحلم فى سياقات عرض التمنى وتحقيق الحلم. وتظهر العلاقة هنا بين النقيضين، السحر والعجائبية الشعبية التى تميز الخيال الشعبى عبر نصوصه منذ فجر التاريخ حتى الآن. فالبطل يحلم ويتمنى التوبة والهدى بنفى الشر والضلال فى اللغة المستخدمة وكأن اللغة قد حققت كل شيء له، قبل أن يتحقق، وبمجرد النطق بها، لأن التركيب السحرى للغة الدعاء والحلم تغير الحقيقة الاجتماعية والنفسية وتأتى بما ينقصها وبما تحتاج إليه.

ويتعرض الكاتب بالطبع لوسائط بلا حصر ليبرهن على زيف هذه المقولة (هو: ويا تعسنا نحن نغطى أخطاءنا بالكلمات حتى تفرقنا الكلمات، ونعيش الحروف والمقاطع والألفاظ ونذوب داخل الكلمات) (جـ٢، ص٢٤٤).

وعلى النقيض نجد وحدات واقعية جداً مثل وحدات تتكلم عن شكوى لقمة العيش، صراع الأجيال، الحروب والسلام، النظر أحياناً إلى المستقبل. وهى وحدات تغير حركة الكلام وتنفى عن هذا المؤلف أنه يساعد على ذوبان المتلقى فى الغيبيات أو الحياة فى جو السحر والعجائب. فهو يقطع سيل الدعاء والضراعة الناعم السحرى الشعرى المدهش، بخشونة الواقع ليفيق المتلقى ويستعد مرة أخرى لغفوة جديدة. وهنا نشير إلى ضرورة أن نجد تكراراً لبعض القضايا أو المفاهيم أو الحالات النفسية، لأن التكرار هنا خاضع لتداعى الحالات وعودتها بين كل فترة وأخرى، فيما يشبه الدائرة أيضاً. وتلك معاناة للكاتب يحسها وهو يراجع كتاباته وربما لا يشعر بها المتلقى، وإنما تمثل لدى الكاتب شوكة يحسها فى قلمه ولا يبوح بألمها.

أى أن التشوه والهدم والبناء تسير فى زمن دائرى أيضاً، يصور التكرار على أنه تجليات لحالات ومقامات وجدانية تحاصر المبدع لتكشف عن محدودية الطاقات الإنسانية وعدم محدوديتها فى آن واحد. إن المطلق والمثالى لا يستمران مع هذا الجدل الدائر بين الهو والهى وبين السارد المتعاطف أو الكاره فى وقت واحد.

وحديث النفس لدى فاروق خورشيد يبدأ من منطلقات دينية ثم حياتية وثقافية، تلتقى كلها فى نفس واحدة تنقسم أحياناً وتتوحد أحياناً أخرى. ويمثل الراوى السارد فى هذه الحالة الموجه للتجربة سواء كان الراوى المقدس (فى الكتب الدينية) أو الراوى الإنسان فى المؤلفات البشرية. ولكنه يميل للراوى المقدس ليأخذ حديث النفس عمقاً ومصداقية تكتسب المتلقى فى صف الكلام. إذ يبدأ بالفجور والتقوى، والزكاة والدس (من سورة الشمس) ويتطرق إلى عمل السوء بغير قصد أو بجهالة كشرط للتوبة (من سورة النساء) ثم ينعرج إلى علم الله وكلماته (من سورة الكهف) ويقف عند خلق النبى وهدايته (من سورة القلم) وأخيراً يقف عند إلهام الله للرسول بالكتب والحكمة والفضل (من سورة النساء) وهى آيات كريمة تحاصر حديث النفس وتضع له سياقاً لا يخرج عنه رغم العدد الهائل من السياقات الكتابية.

وحديث النفسى لدى فاروق خورشيد له شجون وامتداد وتحولات حيث يجعل الحوار حاداً فى كل الوجوه ليصل إلى نتائج فى كل وحدة. ويلخص حديث النفس بين الهو والهى بقوله:

هو - من أنت؟

هى - أنا يا من لا ترى ما همست به. (جـ١ - ص١١).

هو - أنت حياتى..

هى - بل أنا حيرتك عذابك تعاستك. (ص١٢).

وتنهى الحلقة/ الوحدة الأولى على الاتفاق الذى سيستمر سنوات طويلة وهو:

هى - مرحى يا أنت مرحى، الآن عدت.

هو - من الآن نلتقى يا نفس لحظات كل يوم نرقب النور فيها معاً. (ص١٣).

الأمر الذى يشى - منذ البداية - بهدف هذا الحوار، أعنى تجلية النفس من عذاباتها أمام الغرائز والشهوات وأمام الطاعات والمشاعر الطيبة الجميلة.

ونقرأ فى نهاية كل وحدة ضراعة من النفس وضراعة من الجسد، ضراعة تشى بالتسليم الكامل والنهائى لله الذى يملك عالمى الغيب والشهادة. وتعكس الضراعة صلات مهمة لفاروق خورشيد بعالم الأذكار، والأوراد، والدعاء، والخطب المنبرية، وأدعية الطرق الصوفية المختلفة، وأدعية المناسبات الدينية الشعبية المتعددة. بل نجد أصداءً لكتب الطب الشعبى والتنجيم، وكلها مصادر مليئة بما يسمى بالدعاء المستجاب، وهو ما نجده طوال ألف دعاء تقريباً أمام العتبات المقدسة والصلاة الربانية حول كل القضايا التى تجدها النفس.

ونشير إلى ما يتمسك به الكاتب من الفيوض والإلهامات الربانية بل نحس تأثيراً مهماً لكتاب الموتى المصرى القديم ولكتاب النيل وملخص كل ذلك فى (النور) المضاد (للظلمة) حيث ينير الإله السماء بالشمس والعقل بالوعى والبصيرة بالنور الروحى والإشراق الصوفى

الناتج من الرياضة الروحية والتمسك بالصلة الخاصة - بكل ما يساعد من (الذكر والدعاء والتلاوة والإنشاد والشعر) - على تجلية هموم النفس والتى لخصها القرآن الكريم فى قوله عن الله تعالى (نور على نور) وكما سماها كتاب الموتى (سنا الشمس ونور السماء) أى هو النور الأعظم، ولذلك يبحث المؤلف فى بعض الوحدات عن (السر الأعظم). ومنها تفيض السعادة بين الحبيب وحبيبه وبين الأب والأم وأولادهما ومنها يأتى العطف والحنو والرعاية، فهذا النور هو بهجة النفس التى تحملها مشاعر الطمأنينة والرضا والقناعة والصفاء، ليصح الجسد وينشأ الحب بين كل اثنين أو بين كل شىء وكل شىء. وتأتى الرحمة والغفران والتوبة فى هذا النور. وهو ما أسماه القرآن (مودة ورحمة) وفى الدعاء القرآنى (وقل رب ارحمهما كما ربيانى صغيراً).

وحديث النفس كتابة من الوجد الصوفى، نثر الكاتب فيه كل ما قرأ من شعر الصوفية المصرية بخاصة. ولهذا يؤدى النور لديه داخل الإنسان وخارجه إلى الجمال. والجمال لديه هو الحرية والديمقراطية، هو الشبع الروحى والجسدى، هو النغم والرضا والسكينة والنشوة والمتعة. كما يقول المؤلف:

هى - فما المتعة الكاملة؟

هو - أن يمتزج الإنسان فى الجمال، وأن يمتزج فى نفس الوقت بمبدع الجمال. (جـ١، ص١٥١).

ويرى المؤلف الجمال هدفاً لكل الكائنات، ووسيلة لكل قيم الحق والخير والحب. ويجرى الكاتب حواراً حول هذا الجوهر الروحى المثالى (الجمال) فيربطه بالطاقة التى تحرك البشرية بالحلم والطموح والحب والأمل يقول:

هو - أضاعنى الطموح إلى الحلم، والبحث عن المثل والجرى وراء طيف الكلمة المشرقة.

هى - أضاعك أنك لا تعرف الحب. (جـ١، ص١٨٨).

ثم يرى فى بداية وحدة الكلمة:

هو - آه يا نفس. نسينا أن الكل فى واحد، وأن الواحد هو الكل، وما يصيب الواحد يدمر الكل. (جـ١، ص٣١٧).

وتوصل هذه الكلمات التى تشى بقراءة الكتب المقدسة، إلى أن الحجاب الأسود يأتى من غلق القلوب والتشرنق بعيداً عن حركة الحياة، وأن الحل يكمن فى هذه الحالات فى اكتساب المعرفة والوعى بها، ليجرب الإنسان ويستمر من الاقتراب من المعنى الأعظم للحياة وللموت.

وهو ما يلخصه الكاتب فى قوله:

- فآية الله فى خلقه أن الاثنين فى واحد، وأن الوجود متكامل، وأن عناء الروح هو عناء الجسد. وأن راحة الجسد هى راحة الروح. (جـ١، ص٣٣٢-٣٣٣).

فلا ينفع الحسد أو الوجع مع قدرة الله فى وحدة الروح والجسد أو وحدة الكلمة والوجود. وأن الخلود مع الجمال ومع سمو الروح والوعى. ومن ثمَّ كان القبح تعرية من أجل الخلاص: يقول:

هو- يا نفس حين تعريت أمامك، رأيت قبحى، فكرهت وجوده.

هى- حين رأيت قبحك عرفت طريق تطهرك. (جـ١، ص٣٤٥).

من هنا وجب العمل كالعبادة قبل أن يأتى الطوفان على الجميع. وهنا يتطرق الكاتب لبعض الموضوعات الحية كحوار الأجيال وأهمية ألا نهمل الحياة والوجود والعمل والتفرغ للبحث عن المثال. ويحتاج- بالطبع- لصديق ولقوم ينتمى إليهم، خاصة إذا كانوا المصريين، وهم ملح الأرض. وهم يعملون وفق قانون العدل، والعرف، والكلمة المسئولة. ليعود مرة أخرى مع الذاكرين. إنه يقول إن حركة الوجود والإنسان والعمل كلها حركة ذكر أى عبادة فيها موسيقى وتناغم. حتى لا يسأم الإنسان الحياة ويحدث التجدد المستمر وتأتى إشراقة الأمل، أو شرارة العمل ويتحول الحلم إلى حقيقة مجسدة تخلق من العمل عالماً جميلاً ومن العلم وجوداً واعياً. وهنا ينشأ (الضمير) هذا النور الدائم الذى حظيت به مصر منذ عرفت المسئولية تجاه عمل الإنسان ومسئولية الإنسان عن واقعه. ذلك الضمير الذى يخلق الصدق والوضوح والقوة ليأتى النور إلى قلب الإنسان مرة أخرى. (انظر جـ١، ص٤٥٧ على سبيل المثال).

ونرى حديث النفس فى الجزء الثانى يميل إلى موضوع خطير، وهو الكلمة وأدواتها ورسالاتها وشفراتها. ويكتنف حديث النفس فى الكلمة تجربة الكاتب الخاصة فى الكتابة. ومن ثمَّ صبغ التأمل الممزوج بخبرة الكاتب عن الكتابة هذا الجزء. وهى كما تظهر روح الكاتب وروح العالم وهى السّر الأعظم فى نظر المؤلف، توزعت بين العالم كله. ولأنها كلمة، فقد توزعت فى كل نفس وفى روح الكون مقرونة بتقديس كلمة الله وأسمائه الحسنى وصفاته. وتظهر فى تناجيات النفس تجليات الروح الأعظم فى الكلمة التى تحمل الحكمة لهداية النفس. والعقل مفتاح المعرفة والروح مفتاح ثان. أما النفس الحائرة أو النفس الحكيمة فكلتاهما تسعى إلى السباحة فى الكون العظيم ليأخذ جزءاً من المعرفة والحكمة يقول الكاتب:

هو- والعقل يحس ضآلته وبأنه مهما عرف فلن يعرف. ومهما جرب فلن يصل إلى مغامرة التجربة الحقيقية وأنه ضئيل ضئيل.

هى- وهو ضئيل أمام عظمة الذات التى خلقت كل هؤلاء البشر. ووضعت فيهم عقولاً تعمل ونفوساً تتعطش إلى المعرفة، وقلوباً تحس وتشعر بأنها وسط خضم الإنجاز العظيم الذى صنعته البشرية لا شىء لا شىء. (جـ٢، ص٣٨).

ولا مانع لدى الكاتب أن يعرج على شهداء المسجد الأقصى الذين قتلوا برصاصات الإسرائيليين داخل حرم المسجد الأقصى وهم يؤدون الصلاة؛ لأنهم جزء من هذا الوعى الروحى والسر الأعظم الذى أشار إليه الكاتب. جـ٢، ص٥٢.

وبعد هذه الفقرة، نرى الكاتب وقد دخل فى مواضيع متصلة بهذا الغدر، فيشير لتجربة الكراهية والحب فى دنيانا الفانية (جـ٢، ص٥٩) ثم موضوع الأنانية وكراهية العالم ويتعرض لمن يظهرون الحب ويحتفظون بالكراهية داخلهم لأنهم لا يعرفون الحب الذى يذيب من النفس كل الشوائب (جـ٢، ص٦٥) وهذا الحب الذى يسمو ويتضخم ليصبح حب الوطن الممزوج بالتفانى فيه والاستشهاد فى سبيله. ويتعرض الكاتب هنا لذكرى الشهداء الذين يتقدمون للموت وهم يحملون معنى الوطن فى قلوبهم بل معنى الكرامة والعزة والرجولة والشهامة. هو رمز العطاء من أجل الآخرين (جـ٢، ص٧١) ويعود كل هذا إلى حب الله الذى هو نور أضاء النفوس الخيرة فدفعها للتخلص من إنيتها وأنانيتها.

ويعود الكاتب للكلمات مفتاح السر الأعظم مرة ثانية ثم يتعرض للذهب والجوهر واللؤلؤ والمرجان. هو البحر المحيط بكل شيء بالكلمة؛ مداده البحر، وأقلامه الشجر وكلماته لا تنفد. ومع ذلك فالمعارف الحسية سراب وظمأ والحقيقة تحتاج إلى سعى تحت وهج الشمس وخرقة الصحراء ووعورة الجبل وظلام الليل والبحر، يقول الكاتب ملخصاً ذلك كله:

هو ـ حذار يا نفس يا كم لهثنا وراء أشعة الشمس تلمع فوق ماء وفير. فإذا ما أرهقنا الجسد لهاثاً وراء أمل الرى عرفنا أننا سعينا إلى بحيرة من رمال صفراء، وأشعة حارقة مؤلمة.. هو السراب يا نفس.. هو السراب.

هى ـ نجرب هذه المرة عسى الأشعة حقيقة، وعسى البحيرة وجود، وعسى الماء وفيراً يبل ظمأنا ويعيد إلينا معنى الحياة. (جـ٢، ص٩٩).

ويسيطر على الكاتب هوس الكلمة البشرية بعد ذلك، فيستدعى خبراته الإذاعية فى القراءة، ويستدعى خبراته فى الإعداد للكلمة المذاعة. ويستدعى حزناً عميقاً على هؤلاء الذين ماتوا وكانوا مصابيح للكلمة. ويفيق من ذلك على أن الكلمة يمكن أن تكون الغد الآتى (جـ٢، ص١٠٩).

ويستدرك هنا ليدخل إلى البطولة فى مواجهة الرعب النووى الذى تقتل فيه النفس الواحدة ملايين النفوس، ولذلك يتعرض للسؤال الفلسفى الدائم (مَنْ أنا؟) و(من أنت؟). هل لأن الإنسان يقتل الآخر ليبقى هو، وهل الخلود لنا يعنى قتل الآخر. إننا سوف نموت ولن نخلد على كل حال. ويرى الكاتب أن الملوك سوف تموت والأبطال سوف يموتون ويبقى مشهد واحد خالداً. يقول فى حوارية فلسفية شعبية الأصل:

هى ـ الجبل الأبيض الأشم لا ترقاه القوة، لا تصعد عليه الأقدام الملونة بدماء أبناء العالم المهزومين.

هو ـ وعجز الملك، أقر بعجزه فتقدم الحكيم القادم من آخر بلاد اليمن ليرقى الجبل.

هو ـ وارتقى الحكيم الجبل فى سلام وهدوء حتى وصل إلى قمته واغتسل من مائه الذى يمنح الخلود، والملك المنتصر عاجزاً يقف.

هى ـ الخلود للحكمة والمعرفة، والخلود للمعنى والتواضع والمحبة...

هى وهو ـ رب الكون أراد، فكانت حكمته وكانت إرادته، سبحان رب الحكمة والمعرفة. (جـ٢، ص١٢٨، ١٢٩).

وبهذه الشعرية يختم فاروق خورشيد صراع السلطة والحكمة وصراع الثروة والمعرفة. ليقول فى كل المواضع المتشابهة البقاء والخلود للحكمة والمعرفة لأنهما تقودان الإنسان إلى حيث الحب والخير والحق والجمال. أعنى أن وحدات الكاتب تصب فى بعضها البعض لأن الجذر الثقافى متصل خلال أفكار الكتاب كله.

ويخرج ـ بالطبع ـ من الحكمة والمعرفة إلى العمل فى كل المواقع والظروف، فلو لم يعمل السلف لما وجد الخلف هذه الحضارات المتنوعة المتواصلة. ولهذا فالعمل عمران وعبادة. أمر من الله ونور فى قلب العامل قذفه الله لتعمير الوجود. والعمل العبادة يولد لنا العلم.

وتكتمل الحلقة الرابعة قبل الأخيرة، بقصة السفينة التى تمثل حكاية رامزة أو تمثيلاً كنائياً Allegory تمثل تطور الحياة (السفينة) التى كان يقودها عمالقة يحملون السياط، ثم فجأة بدأ يقودها المحدودبون المزججون الأقزام. وكلاهما أذل ركاب السفينة مرة بالسياط، ومرة بالمشهيات والأطعمة اللذيذة. ويكتشف الراكبون فجأة أنهم محبوسون فى هذه السفينة، محكومون بالسياط والطعام، ولا يستطيعون الهروب. أى قدر اجتماعى وسياسى هذا ليحرم الإنسان من حريته وليسلم قياده للآخرين الذين تحميهم الوحوش المخيفة والغيلان والغربان والعنقاوات وهم بحارة السفينة يقودونها على قرع الطبول وتجديف الركاب المكبلين بالقيود والأغلال وهى تشدهم إلى القاع حتى لا يروا الشمس، فيكتشفوا خدعة العيش الرغيد وخدعة البطون الجائعة التى ترى السراب ماءً. (جـ٢، ص١٤١، ١٤٢، ١٤٣).

وتتفجر من هذه السفينة موضوعات مهمة مثل الضعف الإنسانى والطموح والغضب (جـ٢، ص١٤٤) البحث عن الحب (جـ٢، ص١٥٤) ثم السكين والكاتب التى تمثل قراءة أخرى لأقزام السفينة البطشاء. ثم تتوالى الموضوعات ليلة القدر، العيد، ونهاية العالم الذى يعيش بين المتناقضات. وينتهى الجزء قبل الأخير بالعيد طبعاً ليجد الكاتب مرفأ بعد توترات الوحدات السابقة. ولأنها حلقات رمضانية لابد أن تنتهى حلقتها الأخيرة ليلة عيد الفطر المبارك.

وتصل السفينة إلى (المرفأ) فى نهاية هذه الرحلة الروحية التأملية الطويلة. أى تصل النفس من الثورة إلى الأمان والرسو على شاطئ السكينة والتوبة، أى يحل السلام وهو فضل الله كما يعى الكاتب، يقول:

هو ـ ويوم يكاشف الإنسان نفسه بصدق، وحين تهديه النفس إلى الحقيقة فى صدق، يتكامل الإنسان أمام نفسه. وتتكشف النفس أمام صاحبها، ويحل السلام.

وتتحول النفس بعد أن هذبت إلى مركز للانطلاق الجديد نحو كتابة جديدة فى آخر أجزائها (وحداتها الكبيرة) حيث تعود النفس إلى الطريق المؤدية إلى النجاح بالطبع

(ص٢١٣) ونجده فى ختام الطريق يدخل إلى النيل هبة مصر، وهو هبة الله للمصريين، وهبهم به الحياة ونور البصيرة فأصبح الإنسان المصرى من طميه وروحه من مائه. وهو بذلك يعود لرمز الشمس والنور المادى والمعنوى من جديد، هو شريان الحياة، لذلك تحدث عن العمل وكأنه مفتاح الحياة.

وبالتالى (الغدر انهزم) (ص٢٢٣) وسيبقى الحب لأن النيل عنصر الحب والخير يروى النفس حتى تبصر ما لا يراه العاديون من الناس، ويعود المؤلف للضراعة الوطنية هذه المرة، يقول:

هو- فصن يا رب مصرنا، لأنها صانت للبشرية معنى التوحيد؛ معنى الإيمان أن يكون الإنسان إنساناً.

هى - وكلمتك الحق والعدل والبقاء. (ص٢٢٧).

ويعد الضراعة لمصر ولله أن يصونها، تطرق لمن يخرب مصر، ليدعو عليه هذه المرة، فهذا شيخ البحر اللزج الذى خرج من ظلمات البحر السفلى فى أشكال الزواحف والحشرات، يعيش على جهد الآخرين. وهو يخرب حيث يحل يقتل ويسمم ويصير الاشمئزاز ويضطر الكاتب لمحاولة إيقاظ ضمير شيخ البحر: يقول:

هو- وانقذ وجودنا من جهله وتفاهته وتعاسته.

هى - وأوقظ فيه لمحة انتماء. لمحة إيمان، لمحة ثقة. (ص٢٣٣).

وكما تحدث عن شيخ البحر اللزج، تحدث عن توابع له، الرخ والقرش اللذين سيطرا على الجو والبحر. لقد طغيا وتجبرا وآذيا ركاب السفينة كما حدث فى السفينة السابقة. ويشير إلى أنها أدوات الخوف وعدم الثقة فى النفس. فيدعو الله أن نحصل على قهر الخوف لنقهر الرخ والقرش وشيخ البحر وأقزام السفينة. ويعود فاروق خورشيد كما عودنا إلى أن الكلمة هى بداية الخوف، وبداية الثقة، وبداية القوة.

هو- ويا تعسنا نحن نغطى أخطاءنا بالكلمات حتى تفرقنا الكلمات ونعيش الحروف والمقاطع والألفاظ، ونذوب داخل الكلمات. (ص٢٤٤).

دون أن ينسى أنه أشار إلى الكلمة المقدسة، والسحرية، والفاعلة التى تخلق الوجود وتحميه. وهى فى الوقت نفسه الاسم الأعظم الذى لو دعى به الله لاستجاب للعبد المظلوم أو الضعيف أو الحالم بالخير والسلام لنفسه وللبشرية، لذلك كأنه يسترجع الحديث النبوى [الدعاء مخ العبادة] والآية الكريمة (وقال ربكم ادعونى استجب لكم). من هنا أقول إن الدعاء والضراعة والابتهال والصلاة الكلامية هى مخ هذا العمل الذى يقدم كله قرباناً لله تعالى ليزيح الغمة عن الكاتب وعن وطنه وعن الإنسانية كلها.

ويعنى هذا أنه يقدم هذه (المناجاة الطويلة) التى بلغت ما يقارب تسعمائة صفحة، فى ثلاثمائة وستين حلقة أو وحدة، ليقف مع الذاكرين المؤمنين، رغم علمه بخطايا النفس

وخطايا الإنسان فى كل مكان. إنها نوع من التشفع وطلب المغفرة الدائم. ولهذا كان كل شىء فى هذا الحديث النفسى يعود فى النهاية بالدعاء، ويستند إلى مقولات قرآنية، ونبوية وصوفية، وشعبية، تجعل من الدعاء جوهراً لحركة الإنسان المصرى، الذى يبدأ يومه بالدعاء ويبدأ كل عمل بالدعاء، ويتخذ من الدعاء على العدو وسيلة للانتصار. ويجعل من التوسل بكل ما هو قريب من الخير والحق، إلى الله، ليحول الكلمة الداعية إلى أو على أو له لتصبح قوة مجسدة. إنه يستخدم القوة السحرية للكلمة، وسحر الدعاء وجمال لغته. فالدعاء لدى النصوص الدينية والنصوص الشعبية يحمل أجمل العبارات والصيغ لأنه يخاطب الله قمة الدعاء المستجاب بل المرفأ الأخير القادر على تحرير السفينة من الأقزام، وتحرير كتف الإنسان من شيخ البحر، والبحر نفسه من القرش والحوت، والجو من الرخ، والصندوق الفولاذ الذى لا يحمل قلباً مثل قلب العبد المؤمن الذى يمكن أن يمشى على ماء البحر وموجه، وأن يطير فى الهواء، إذا أخلص النية لله، فأصبح عبداً ربانياً يقول (الكلمة) للشىء (كن) فيكون من هذا الحس الشعبى الذى ملأ حديث النفس أكرر أن المؤلف نبات شعبى خالص.

هضم حكمة هذا الشعب عبر تاريخه، ابتداءً من دعاء الصلاة، وختاماً بدعاء المنجم وضارب الرمل والودع، أنه هضم سلوك الإنسان المصرى فوجده يؤمن بسحر الكلمة التى حصن بها عالم النيل والزراعة، وعالم الموتى والأبدية. بل جعلها سيفاً للمقاومة، وأرغولاً للغناء.

ويشير إلى الصديق الكاذب الذى يضيره أن نكون كرماء، صامدين، وكأنه كلب أهل الكهف باسط ذراعيه بالوصيد، ليس لهذا الصديق العدو إلا الدعاء عليه، لأنه كلب صيد شرس وشرير. ولا يقف عند حده إلا بالشهادة (ص٢٥٦) لأن الشهيد هو صاحب الكلمة الأخيرة التى لا تموت فى الدنيا أو فى الآخرة كما يقول الكاتب (ص٢٦٠) ويصف المؤلف فى هذا السياق شهداء العلم بأنهم شهداء الكلمة ومنهم عبدالحميد يونس الذى دعا له كما دعا له الموال والرباب والملاحم والسير (ص٢٦٦).

ويتفاءل بعد ذلك بالأبناء والأحفاد الذين يعيشون على كنز هو أرض مصر، يحمونه ولا يستخرجونه فهو وديعة للأجيال القادمة. بالضبط كما يفعل العلماء والباحثون فى التراث الشعبى فى كل جيل وراء جيل، هم لا يملكونه شخصياً إنما ينقلونه بأمانة للأجيال القادمة بلا خوف، وكما حفظ المصريون المومياوات آلاف السنين، سيحفظون تراثهم فى كل المستويات للأجيال القادمة كما فعل الرواد برغم صراع الأجيال. (ص٢٩٩).

ويبشرنا الكاتب فى نهايات كتابه بأمل آتٍ، رغم كل مظاهر العناء، إذ سيولد طفل بريئ له ضحكة تحكى الغد (ص٢٩١) سيغنى تراثه المنقول منذ مئات السنين، سيغنى فى كل رمضان (حالو يا حالو- وحوى يا وحوى، حلاوة زمان عروسة وحصان) ستعيش الأجيال حياة أفضل لأنهم لم يروا آخر الحروب ولم يروا الإرهاب. سيصلون صلاة الشكر، سيموت برصاص الغدر، ولكن سيولد بعده ولد يصلى فى القدس صلاة الشكر ويتوسل بالدعاء مرة

أخرى. لأن الدعاء طاقة مجددة للحياة، وسوف يحلم بالسعادة (ص٣٢٨) وسوف يموت الجمال الكاذب ويولد الجمال الصادق الحى. (ص٣٣٧).

قد يحمل الأطفال ما يدافعون به عن بسمتهم فى كل بقاع الأرض المغدورة. سينسون اللعب لفترة وجيزة يعبرون خلالها أرض الخوف (ص٣٤١) أرض الألغام ليصل إلى أرض يضع فيها الزهور على قبور الشهداء. ليس أمامنا الآن إلا أن نطلب الغفران لينير الطريق (ص٣٥١) ربما يستجيب الله فى ليلة القدر التى يسوى فيها كل أمر حكيم (ص٣٥٦). لكن النور آت مع العيد، كل عيد يحمل القلم ليسطر به فرحة آتية بلا شك ويحقق حلماً بعد عنا كثيراً بشرط أن نظل جميعاً على العهد.

وبعد

فهذا كتاب قليل الوجود فى عالم الكتابة يمزج بين الشعر والنثر؛ بل بين السردية والشعرية. ويعى الحدود القائمة بين أنواع الكتابات الموروثة وقوالبها، وبين الكتابات المعاصرة وقوالبها. ثم اختار هذا القالب (الوحدة - الحلقة) التى شكلت فى مجملها دائرة دلالية تنتهى كما أوضحنا من قبل إلى العودة والتوبة والحصول على الأمان. وكانت هذه الوحدات تقوم على منطق التداعى النفسى والدلالى؛ فهى تسترسل فى كل موضوع وقد تعود إليه من خلال هذه التداعيات الأمر الذى يفسر تكرار بعض القضايا والمقولات (الدعاء - الكلمة - القلم - الحكمة - السحر) وتكرار لبعض العبارات.

لكن الحالة الشعرية التى تشكل الكلام فى صيغ لا تنتهى من الأمثولة، والرمز، والحالة الشعرية تجعل اللغة فى مجملها لغة مجازية تمزج مجاز الفصحى بمجاز الشعبية العجائبى.

وليس هذا التعليق بعيداً عن هذه المائدة الشعبية التى نجد فيها فاروق خورشيد وقد أبان عن تكوينه الشعبى فى المولد والتربية والثقافة. إنه كتاب مهم يجب أن تعيد الثقافة الجماهيرية طبعه مرة أخرى.



فاروق خورشيد:
جذور اهتمامه بالسير والحكايات الشعبية وخصائص إبداعاته منها للأطفال

إبراهيم حلمى

منذ اللحظة الأولى التى يتنسَّم فيها الإنسان هواء الدنيا، يتشكل فيها كيانه الخاص بالتدريج لكى يصبح مع مرور الزمن محدد الملامح، وواضح القسمات، وناشط الاهتمامات، وثابت الاتجاهات، كل هذا، قبلما أن يلقى الإنسان بسيفه منتصراً أو مهزوماً، وهو خارج من هذه الدنيا.

والبيئة التى ولد وعاش فيها الأديب والقصاص فاروق خورشيد أثّرت تأثيراً كبيراً فى تحديد اهتماماته واتجاهاته فيما بعد، فضلاً عن تأثير آخر لا يقل أهمية عن التأثير الأول، ألا وهو تأثير زمرة الأساتذة، والأصدقاء، ورفقاء الطريق فى رحلة العمر والعطاء.

من هو فاروق خورشيد، وما حدود تأثير البيئة فى تكوينه؟

اسمه بالكامل: فاروق محمد سعيد إسماعيل خورشيد، ولد فى يوم ٢ من شهر مارس عام ١٩٢٨ فى حى شعبى هو حى باب الشعرية الملاصق لحى الجمالية بالقاهرة، حيث الأزهر الشريف، ومسجد الحسين، ومسجد الشعرانى، وعبق التاريخ الغابر الذى يتضوع به هذا المكان كله، وينضح جلياً على سكّانه برمتهم. وفى طفولته المبكّرة، طاف الطفل فاروق خورشيد هذا المكان الساحر لكى يتعرف عليه، وعلى مكوناته التاريخية الآسرة. وفى هذا الصدد يقول عن نفسه فى رحلته المبكّرة عبر سحر هذا المكان الخلاب:

«كنا نجوس فى شوارع القاهرة القديمة نصلى العصر أو المغرب فى الحسين أو السيدة أو الشعرانى، ونأكل الكشرى، والكسكسى، والبسبوسة، والذرة المشوية، ونشرب السحلب أو الخشاف فى حوارى الجمالية، وباب الشعرية، ومحلات فى الحسين، والدراسة»[1].

(١) فاروق خورشيد- «حكايات قديمة- الشيخ زكى وابن البلد»- مقالة بمجلة الهلال- عدد شهر ديسمبر ١٩٨٩ - ص١٧٧.

وفى حى باب الشعرية ذاته، تشبّع الطفل فاروق خورشيد بروحه الشعبية، وكان أميز طوابع هذه الروح وجود شاعر الربابة فى مختلف المناسبات الاحتفالية، فهو يعزف، ويغنى، وينشد على وتر ربابته وقائع السير الشعبية المختلفة، يغنيها ويحكيها، ويصبها صبًا فى أسماع، وفى وجدان الجالسين المشدودين إليه من الناس فوق كراسى المقاهى الشعبية، والواقفين بجوارها وخلفها، وفى غيرها من المظان التى كان يرتادها الرواة والحفظة لهذه السير والحكايات الشعبية.

يقول فاروق خورشيد عن تلك الفترة التى شكّلت وجدانه الغض وهو طفل صغير:

«كان الشاعر ينشد فى المقاهى، وفى بيوت أثرياء الريف، وفى السمر فى الموالد... وقد شاهدته فى صباى الباكر فى مقاهى الحسين والجمالية وباب الشعرية، وكان نفس الشاعر فى كل مرة، يجلس على دكة خشبية عالية فرشت بالحصير، ويجلس متربعًا فوقها احتضن الربابة، ومال عليها كأن فى ظهره احدوداب، وكان رجلاً كبيرًا فى السن مشروخ الصوت معروق العنق، ويجلس الرواد حوله فى شبه دائرة، وقد كفت ألعاب الكوتشينة والدومينو والنرد منذ دخوله حتى يتهيأ المقهى فيصيح (سمع هس)، ونتهيأ جميعًا لسماع الراوى الذى ينهى قدح القرفة بالجنزبيل، ثم يعتمد على الربابة ويطلب منا الصلاة على النبى، نبى عربى من ولد عدنان، ثم يبدأ: قال الراوى يا سادة يا كرام، وهو دائمًا وبين حين وآخر يخاطب مستمعيه بالسادة الكرام، وتنساب الربابة لتقدم أبيات البداية والافتتاح، ثم يبدأ صوته فى التناغم وجسده فى الاهتزاز ويعلو صوته مع الأحداث ويضغط على مخارج الحروف فى قوة مرة وفى نعومة مرة، ثم يعود إلى الإنشاد ليخرجنا من نشوة التتبع ليعود بنا إلى صلب الأحداث مرة أخرى»(٢).



(٢) فاروق خورشيد - «**الجذور الشعبية للمسرح العربى**» - ص١٠٩ - سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١.

لم يلْق شاعر الربابة بظلاله - وحسب - على أهالى المنطقة الشعبية، بل وضع بصماته على جدران الذاكرة للمكان والناس، حيث كان يحلّق بهم عبر أجواء السير الشعبية السخية الخلابة، وعبر شخوصها العديدة المتصارعة ببراعة فى أحداثها المنسوجة المختلفة.

يقول فاروق خورشيد عن تلك اللحظات السحرية التى طالما حلّق فيها الخيال وطار أعلى عليين:

«الواقع أننا سرعان ما كنا ننسى الرجل والدكة والربابة والقهوة لنعيش فى عالم الكلمات، لا علاقة له بالألفاظ المنطوقة ولا بالمكان الذى نتجمّع فيه سواء كان مقهى (حسن الأبيض) أو شربتلى الجمالية (الإبتى) الذى كان يقدم أطباق الخشاف المنقوع بدلاً من القرفة والجنزبيل التى تقدم فى أقداح البيشة فى القهوة الأولى»(٣).

(٣) المرجع السابق - ص١٠٩.

فى بيئة مثل هذه، تشابكت فيها عناصر التكوين بإنشاد شعراء الربابة بحكايات الحكّائين من رواة الحكايات والسير الشعبية العربية بوقائع التاريخ وظلاله فوق جدران المكان والبيئة، فتركت فوق طبائع الشخوص ذاتها آثارها الواضحة، على نحو ما من الأنحاء.

وعلى الرغم من تلك الظلال لبقايا عصر الفاطميين وتاريخهم بالمنطقة؛ حيث باب الفتوح، وجامع الحاكم بأمر الله، وحارة (بيرجوان) التى سميت على اسم وزير الحاكم بأمر الله الفاطمى إلا أن التصاق الناس هناك كان - بشدة - يتجه نحو شخصيات السير الشعبية التى خرجت من أفواه الحكّائين والرواة لها.

يقول فاروق خورشيد مشيراً إلى سر هذا الالتصاق للناس فى بيئته التى ترعرع فيها بأبطال السير الشعبية قائلاً:

«وكانت السيرة المحبوبة فى هذه الأحياء إنما هى سيرة الظاهر، فهى تكاد تدور فى حوارى هذه الأحياء، وتكاد أسماء أبطالها تتشابه مع أسماء أبنائها، بل يهمس بعضهم إلى بعض أن الجمالية فيها حارة (بيرجوان) حيث كان اللعين (جوان) يقيم الكنيسة تحت منزله، لتكون نصرًا لأعداء المسلمين، وكان لى قريب يهوى حين عودتنا من السهرة أن يجعل النوم متعذرًا على بحكاياته التى يراها أبناء الحى فى حارة (بيرجوان) هذه، وفى بيتنا الكبير المسكون الذى هو كما لو كان بيت (جوان) نفسه»[٤].

(٤) المرجع السابق - ص١٠٩.

إلى هذا الحد، اختلط التاريخ بالإبداع كما اختلطت أسماء أبطال هذا التاريخ بأسماء أبطال السير الشعبية، بل وجد هذا المناخ من يتحيّز إلى جانب من تلك الجوانب المختلطة، فصنعوا تاريخًا للمنطقة مميزاً ممتزجًا بقوس شاعر الربابة وبصفحات حكايات كتب الحكّائين ورواة السير الشعبية.

مدى تأثر فاروق خورشيد بأبويه

قلما يخلو فى بنى البشر من لم يتأثر فى سلوكه - بصفة خاصة - أو فى حياته - بصفة عامة - بطبائع الأبوين وطرقهما فى فهم الدنيا والناس. وبالمثل، تأثر فاروق خورشيد بأبويه، وإن اختلف مقدار ما تأثر به منهما، أو ما أخذ من كليهما معاً.

وقد اقترب فاروق خورشيد من أمه أكثر من اقترابه من أبيه بحكم شغفها بالحكايات والسير الشعبية، على حين استغرق الأب فى عمله كمدرس لمادة الرسم فى إحدى المدارس الصناعية، ومع ذلك لم ينجذب الابن إلى عالم الظلال والألوان والزخرفة الذى ملأ به الأب لوحاته الورقية وجدران بيته، وبالمثل فعلت الأم التى لم تجد فى إبداعات زوجها ما يهز روحها أو ما يدفعها إلى شىء جديد، ومع كل ذلك، فقد تأثر بهما الطفل بشكل أو بآخر، ويمكننا أن نقسّم هذا التأثير فى اتجاهين على النحو التالى:



(أ) دور الأم فى تكوينه الثقافى والأقارب

بانجذاب فاروق خورشيد إلى الأم أكثر من انجذابه إلى الأب فى الطفولة المبكرة يكون قد تحدد منذ البداية من يكون له فعل التأثير الأقوى فى عالمه بالأمس واليوم والغد، ويصبح للكلمة مفعولها القوى فى هزّ كيانه وشحذ انفعاله عن الصورة إذا ما وقف فى موقف اختيارى فاصل ما بين الكلمة والصورة.

الاختيار هنا، جاء للكلمة، وابتعد - إلى حد ما - عن الصورة.

إن معنى هذا لا ينفى وجود الصورة فى عالمه؛ بل على العكس من ذلك؛ فإن خيال الطفل والصبى والشاب والرجل - خلال مراحل العمر - يؤكد الرفض التام للصورة الجاهزة

بأنامل الآخرين، وهذا الخيال يؤكد على أهمية الصورة التى يسعى إلى تكوينها فى مخيلته، ويشارك هو وحده فى رسمها، وفق ما يراه، ووفق ما يعانيه، ويكدّه، ويؤسيه.

وقد يفرح المرء إذا ما رزق بأم تحمل ثقافة وفكراً، ولكن فاروق خورشيد نظر إلى هذا الوضع على أنه وضع غريب، ووصفه بأنه مأساة عمره..!!

كيف رأى فاروق خورشيد ذلك الرأى الغريب؟!

يقول فاروق خورشيد عن أمه بنبرة لا تخفى حزناً دفيناً:

«ومأساة عمرى كله، أن أمى كان لها ثقافة وفكر، وأنها عاشت حياتها بين الكتب لأنها لم يكن لها حياة بين الناس، فنقلت كل هذا إلى أعماق طفلها الأول، الذى هو أنا، والذى كان عليه أن يسمع منها وأن تقرأ له، وأن تملأ وجدانه وعقله بما يملأ عالمها المتسع من تجارب الناس، وبما يملأ قلبها من تجارب مع الكتاب كبيرة وعتيقة ودائمة»(٥).

هذا الوضع المأساوى كان بسبب انعزال الأم عما حولها، لكن ذلك الوضع جعلها قريبة من ابنها بفكرها وثقافتها وما تقرأه من كتب وما تعرفه من معارف عامة، حتى جاءت لحظة الانفطام الفكرى، أو لحظة أن قلّ عطاء الأم الثقافى له بسبب انشغالها بمهام الأسرة التى حوت بنتين أخرتين، وأخين آخرين غيره. فلم تعد الأم ملكاً له وحده، ولم يعد ينبوع الحكايات فيّاضًا له مثلما كان من ذى قبل، فطفق الطفل فاروق خورشيد يبحث عن معين آخر ينهل منه الحكايات القديمة، ويستكمل القراءات السابقة(٦).

يقول فاروق خورشيد فى مذكّراته:

«... وبدأت أدوّر وحدى بحثًا عن مصادر جديدة لحكايات جديدة، ودخولى إلى دنيا الرواية والكتابة. أما الكتاب فقد تأخر زمنه طويلاً، أما الرواية والحكاية فقد وجدت مصادر جديدة متاحة قريبة، واحدة من جيرانها، كانت تحبنى، أو كانت حينئذ تتوحّم على ولد يشبهنى، أشبعتنى حكايات، وقبل وحنان وحلوى، وكان الأهم عندى وقتها هو الحكايات.. ثم جدة عجوز عمة أمى، كما عرفت بعد ذلك بكثير وكان اسمها (أم حسن)، حكت لى ستى هذه كل الحكايات التى لم أكن أعرفها، كانت أمى تقرأ لى من كتب، أما ستى (أم حسن) فقد كانت تحكى من ذاكرتها، حكايات عديدة وكثيرة عن الشاطر حسن، وجميلة والوحش، وجحا والسلطان والحشاش والوزير، والحلاق والأمير، والصياد والعفريت، ودنيا غريبة، هى - بعد أن عرفت الأشياء - جماع حكايات شعبية متوارثة إلى الحكايات المترسبة من ألف ليلة وليلة وحكايات جحا وأشعب وقراقوش وسيبويه المصرى، والمقاهى والنوادى فى عصرها، وفى أيام سبقت عصرها أيضاً»(٧).

وعلى الرغم من انشغال الأم عن ابنها، إلا أنها وقفت على البعد تراقب ما يبثه الآخرون من حكايات فى وعى ابنها ووجدانه، بل أصبحت تصحح له ما يرويه له الآخرون من حكايات بعيداً عنها وعن القاهرة. يقول فاروق خورشيد واصفاً ذلك:

(٥) فاروق خورشيد - «حكايات قديمة - شخصيات وظلال» - مقالة بمجلة الهلال - ص١٠٦ - عدد شهر يونية ١٩٩٠.

(٦) وصف فاروق خورشيد حينما كان طالباً فى كلية الآداب جنازة أحد أخويه، وهو (نبيل) الذى توفى عام ١٩٤٧ فى قصته القصيرة «الطريق»، وذلك ضمن مجموعته القصصية الأولى «الكل باطل» ص٥: ١٠ - الكتاب الذهبى - مؤسسة روز اليوسف - العدد السابع والثمانون - يونيو ١٩٦١، أما أخوه الآخر (حمدى) فقد توفى عام ٢٠٠١، وكان موظفًا بالهيئة المصرية العامة للكتاب، ثم نقل نشاطه إلى اتحاد الكتاب، ومن قبل، كان له نشاط ثقافى وسياسى فى دائرة الحزب الوطنى بمنطقة عابدين، حيث كان مقر سكنه.

(٧) المرجع السابق - ص١٠٨.



«ولكن أمى كانت تخاف من هذه الحكايات دائمًا، ولهذا كانت تلمنى بعد كل رحلة لى إلى القاهرة، تلمنى إلى قلبها لتسألنى ماذا حكت لى ستى أم حسن، وبيبراءة العمر الغض كنت أحكى لها كل ما وعته حافظتى مما حكته ستى العجوز، وتروح هى بإصرار غريب تصحح لى ما سمعت من ستى العجوز، عام كامل من البعد عن القاهرة أنا أسيرها تؤكد لى أن (شواهى) ذات (الدواهى) التى حكت لى عنها ستى أم حسن العجوز ليست حقيقية وإنما حقيقتها ما جاء بسيرة الظاهر وعلى الزيبق، وتستعيد بسيطرتها على عقلى ووجدانى بما حفظت من سير مصر الشعبية فى مدوناتها المطبوعة، وتعود تصحح لى ما رسب فى عقلى الطفل من حكايات العفاريت والخوارق والجان، وأولياء الله الصالحين، وتؤكد لى أن المزيرة التى تخطف الأطفال من عند زير الشراب، هى نفسها (أم عاقصة) فى سيرة (سيف بن ذى يزن) وبأنها تخطفهم إن خطفتهم لصالحهم، وصالح تكوينهم وثقافتهم ومعرفتهم بالحياة، وأن المسألة ليس فيها غيلان يأكلون الأطفال، وإنما جان مؤمنون يساعدون الأطفال، ويحبونهم كل الحب.. وظلت أمى على المدى حارستى دون الانحراف بذهنى، ووجدانى، وعقلى، إلى حكايات العجائز عن العالم المخيف الملىء بالعفاريت والحيتان والثعابين الشريرة التى أصلها جان»(٨).

(٨) المرجع السابق- ص١٠٨.

إن دور الأم فى التكوين الثقافى والأقارب فى حياة الطفل فاروق خورشيد له بعد مهم ذو تأثير فى شخصية الرجل الذى أصبح فيما بعد، وفى شخصية ذلك المفكر الكبير الذى أعطى فى سخاء لكل من حوله، دون انتظار لمقابل من أحد.

مكتبة الأم

كان لأم الطفل فاروق خورشيد مكتبة صغيرة تحتفظ بها فى صندوق خشبى يضم كتباً صفراء للسير الشعبية وحكايات (ألف ليلة وليلة)، وكذلك قصص الأنبياء. هذه الكتب أخذتها الأم من ابن خالتها، وحين رأت فى ابنها ولعًا بالقصص المترجم المطبوع فى طبعات شعبية، وشغفاً فى مطالعتها احتجت الأم، وحاولت أن تعيده إلى عالم الأدب الشعبى العربى المثير للخيال، خوفًا على الابن من أن ينجرف وراء تيار الآداب الغربية، فينسى جذوره، ويتوه، مصداقاً لقول المثل الشعبى «من فات قديمه تاه» لكن الابن لم يته، ووقف بين العالمين الشرقى والغربى ينهل منهما بالقدر نفسه، ولذلك قال فاروق خورشيد فى مذكراته:

«ولم أكن فى الحقيقة أجد فارقا كبيرًا بين العالمين، بين عالم روكامبول، وشيرى بيسى، وكابتن بلود، وبين عالم دليلة المحتالة، وجوان، والبرتقش، وشواهى ذات الدواهى، وعقبة شيخ الضلال، واتفق العالمان عندى منذ البدء. أمى وحكاياتها وحافظتها من ناحية، وهذا الصندوق الملىء بالكتب والروايات والترجمات الذى أخذته من ابن خالتها من ناحية أخرى»(٩).

(٩) المرجع السابق- ص١١٠.

. لقد حمل فاروق خورشيد فى داخله فضل أمه عليه سنين عدة، وحينما أبدع قصته الأولى «سيف بن ذى يزن»، كان الإهداء الطبيعى إليها عرفاناً بجميلها، وبفضلها عليه، فجاءت كلمات الإهداء منه إليها تقول:

«إلى أول من فتح أمامى أفق السير الشعبية الرحب، وعالمها الفسيح.. إلى أمى».

ولم يكن هذا الإهداء مجرد كلمات للشكر وحسب؛ بل كان اعترافًا منه بفضلها فى صناعة أديب ومفكر أثرى الفكر العربى بإبداعاته. يقول فاروق خورشيد فى مذكراته:

«وحين كان لى أن أبدع كان كتابى الأول سيف بن ذى يزن هدية لها، ولكنى أعرف أنها صنعت فى داخلى ما هو أعمق من سيرة سيف، ومن غيرها من السير، صنعت فى حب هذا الفن وإحساسى بمعاناة الدارس والأسطورى والمأساوى، فقد كانت هى وحدها معلمى الأول وستظل معلمتى الدائمة حين تضطرب أمامى الرؤية أعود إلى حكمتها القديمة حصيلة حافظتها من سيرنا وحكاياتنا الشعبية العربية القديمة»(١٠).

(١٠) المرجع السابق - ص١١٠.

إن الأم هنا لعبت دوراً كبيراً فى تشكيل وجدان الطفل فى مراحل عمرية مختلفة، منذ الصبا والشباب والرجولة، بل لا نغلو فى القول إذا ما قلنا إن حكاياتها له ما زالت ترن فى أذنه حتى الآن، برغم رحيلها عنه منذ سنين، تلح عليه إلحاحاً، وتكون وقوداً لكل جذوة من جذوات الإبداع الفنى لديه.

(ب) دور الأب

يعزُّ على الأب الفنَّان أن يجد الابن بعيداً عن عالمه ذى الزخارف والألوان والظلال، وفى مدينة دمنهور، حيث عمل الأب، وارتحلت بالتالى معه الأسرة، وحيث الطبيعة الريفية السخية، لم ينجذب الطفل فاروق خورشيد إلى الزروع و الأشجار وجداول المياه التى تشد الانتباه إليها عين الفنان. وإنما كانت مكتبة البلدية هى التى شدت انتباه الابن، فزهدته فى، وأبعدته عن، اهتمامات الأب واختياراته الفنية. يقول فاروق خورشيد فى مذكراته:

«كان أبى دائمًا ما يسألنى.. أين كنت؟.. ولم يكن لدى إجابة لأننى كنت فى مكتبة البلدية.. ومرة أجبته أننى كنت أقرأ الأغانى، وكانت الطامة، فكيف أضيع وقتى فى قراءة الأغانى، وهل انتويت أن أغنى مثلاً، وهل اتجهت هوايتى إلى تقليد عبدالوهاب أو فريد الأطرش.. وضحك وهو يقول: الأحسن لك أن تحفظ أغانى الكحلاوى. واحتجت إلى وقت طويل لأشرح له حكاية كتاب الأغانى وكانت الطامة أكبر.. فمالى أنا وشعراء الجاهلية.. أو ما صلح من شعرهم للغناء، وحياتهم ومغامراتهم.. هذا تضييع للوقت وخزعبلات، وكان الأوفق ما دمت أقرأ فى القديم أن أقرأ عن صحابة الرسول وآل البيت.. وقال: أنا لم أسمع بالأصفهانى هذا، ولكن إذا كان يهتم كما تقول بما غنى من شعر القدماء، وبأصحاب هذا الشعر، فهو يهتم بالجانب الماجن من حياتهم، وهذا ما لا أحبه لك»(١١).

(١١) فاروق خورشيد- «حكايات قديمة - شخصية وأعماق» - مقالة بمجلة الهلال - ص١٤٦ - عدد شهر نوفمبر ١٩٩٠.

كان أبوه فناناً رساماً له نظرة خاصة فى كل ما يدور من حوله من أحداث ومن بشر. كان ينظر إلى هذا العالم باعتباره عالماً يمتلئ بالقبح، وبرؤية الفنان الذى يسعى إلى تأكيد معان للجمال ـ على الأقل فوق اللوحات ـ طالب ابنه بتمييز القبح وسط الجمال، فقد كان يرفض الخلط بينهما، وطالبه كذلك بالبحث عن الجمال وسط كل ذلك القبح الموجود فى هذا العالم، فأصغى الابن للنصيحة جيداً، وبحث عن الجمال فى الأدب الشعبى على غير ما أراد الأب، ووجده..!!

تعريف بالذين تأثر فاروق خورشيد بهم، وعمقوا اتجاهه فى الفولكلور

عندما نشرع فى التعريف بالذين تأثر فاروق خورشيد بهم، وعمقوا اتجاهه فى الفولكلور، فإننا سنجد أن محمد فريد أبو حديد، وأن الشيخ أمين الخولى يقفان ـ بلا مراء ـ موقفين مؤثرين ومهمين فى تعميق فكر فاروق خورشيد ووجدانه، فهما من أكثر الناس الذين دفعوه إلى امتلاك مفاتيح مهمة لعالم الأدب الشعبى العجيب والحبيب..!

فمحمد فريد أبو حديد كان قد ارتاد أرض الميثولوجيا العربية، قراءة واطلاعاً، ثم استلهاماً وعلاجاً فى أعماله الروائية التاريخية، والتى كانت تستند فى المقام الأول إلى شخصيات تاريخية وفولكلورية، مثل قصة «الوعاء المرمرى» المستلهمة من سيرة «سيف بن ذى يزن» و«المهلهل سيد ربيعة» و«عنترة بن شداد» و«جحا فى جنبولاد» و«آلام جحا»، فضلاً عن كتابته للأطفال قصة «عمرون شاه»، وقصة «كريم الدين البغدادى»، كل ذلك مما أهله لكى يكون مقرراً للجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

أما الشيخ أمين الخولى فقد أنشأ جماعة الأمناء، وضمَّ إليها العديد من الشباب الواعد الذين كانوا ـ على الرغم من اختلاف اهتماماتهم ـ يلتقون ويلتفون حول الثقافة، سواء فى الشعر أو فى النثر: كالقصة والنقد، مما جعل فاروق خورشيد يصف هذه اللقاءات بأنها كانت:

«الزاد الحقيقى للطريق.. فما ندرى أنحن مختلفون، أم هو اتفاق بيننا أن نسمع حتى للاختلاف، وأن نوقر، ونحترم الاختلاف أكثر مما نوقر، ونحترم الاتفاق»[١٢].

كانت كلمات أمين الخولى المحفِّزة ترن فى الأذن لتبنى جيلاً من الأدباء الشوامخ، ولتقهر الصعاب مهما بلغت، قائلاً فى أذن التلميذ فاروق خورشيد:

«يا ولد، أما علمتك أن لا يقهر المرض الرجال، أو لا يقهر اليأس أبناء الغد المكرمين، وأنا أبنى منكم جيلاً من الأقوياء»[١٣].

ولم يقف فاروق خورشيد فى تعميق اتجاهه فى الفولكلور عند حدود الأساتذة الدارسين وحسب، بل نهل من معين بعض أبناء الحارة المصرية، ممن كانوا قريبين منه، أو اقترب هو منهم بإرادته واختياره لهم بعدما أعجب بهم، وبسلوكهم فى درب الحياة الطويل والعميق والمتشعب.

كان أبرز هؤلاء ابن البلد (الشيخ زكى)، فحين تفتّحت عينا فاروق خورشيد على الدنيا كان هناك (الشيخ زكى) يقوده، ويمد له يده، ليفتح أمامه من الأماكن ما لم يعرف

(١٢) فاروق خورشيد ـ **«حياة الرواد والمقاهى والمنتديات الأدبية»** ـ مقالة بمجلة الهلال ـ ص١٢٢ ـ عدد شهر مايو ١٩٩٠.

(١٣) فاروق خورشيد ـ **«حكايات قديمة ـ ربع قرن والخولى»** ـ مقالة بمجلة الهلال ـ ص٣٤ ـ عدد شهر يونية ١٩٩١.

فى الثلاثينيات من هذا القرن. كان (الشيخ زكى) صرماتيًا يصنع الأحذية الجلدية الجديدة، وكان يعرف القاهرة القديمة كما يعرف كفه التى يدق بها فوق وجه أو بطن الحذاء، كانت له فى كل مكان صداقات مثل (معروف الإسكافى) بطل الحكاية الشهيرة فى ألف ليلة وليلة، كل الفارق بينهما أن الأول كان يصنع الأحذية الجديدة، فى حين كان الآخر يرتق، ويصلح الأحذية التى أكل عليها الدهر وشرب..!!

عن هذا الصاحب (الشيخ زكى)، يقول فاروق خورشيد متذكرًا الأيام الغابرة:

«كنا نقابل بالترحاب من خدم الجوامع، ومن الدراويش الذين يعيشون إلى جوار أبنية الأضرحة، ومن أصحاب المطاعم الرخيصة التى كانت مصدر طعامنا الدائم طوال الرحلة.. والشيخ زكى لابد حين يصل مسجدًا أو ضريحًا أن يصلى ركعتين»(١٤).

ويفضل (الشيخ زكى) تفتَّحت عينا الطفل فاروق خورشيد على وجوه من الحياة والناس مختلفة، مثل: حلقات الطرق الصوفية، ودور السينما الرخيصة الشعبية مما جعله نموذجاً فريداً. فقد عدَّه فاروق خورشيد مزيجاً شعبياً متجانساً، أو كما يقول عنه:

«وإن كانت مكوناته غريبة ومتناقضة، هى التى جعلت من هذا الإنسان نموذج الطيبة، والجد، والرقة، والرهافة، والارتباط بمعنى الفن، والشدو الدائم إلى الثقافة والمعرفة، ومتعة الجسد والروح معًا»(١٥).

وكان المعلم (برمة) الشخصية الشعبية الأخرى التى أثرت فى تكوين أفكار الطفل فاروق خورشيد منذ الصغر.

كان المعلم (برمْة) أو (أحمد برمْة) يعمل مسحراتيًا يوقظ الناس للسحور فى شهر رمضان ليلاً. وكان يعمل فتوة من فتوات ذلك العصر الذى كانت الحارات المصرية تحتمى بهم من بطش المغيرين عليها، ولأجل هذه المهمة دخل المعلم برمة السجن، وأصبح زعيماً فى سجن (قرة ميدان) للمساجين. يقول عنه فاروق خورشيد فى مذكَّراته:

«فالمعلمْ (برمة) إذن كان فتوة الحارة، وكان معنى الفتوة يمتزج بالقوة، إلى جوار العمل الذى يكفل الرزق، العمل الذى هو خدمة لأهل الحارة.. كما كان هذا المعنى أيضًا يمتزج فيه الحب والرهبة. إلى جوار الألفة والوحشية، ويقترب إلى حد الخروج على القانون، ويعيش على هذه الشعرة الحادة الفاصلة بين ما هو شرعى وبين ما هو مخالف للشرعية. وكانت كل هذه المعانى تكون فى قلوبنا وعقولنا صورًا مبهمة وغامضة، كثيرًا ما تختلط فى أحلامنا، فى نومنا القلق قبل السحور، بالقصص والحكايات التى تحكيها جداتنا حول الشاطر حسن وجميلة والوحش، وست الحسن والغول، وقد نتخيل الشاطر حسن فى صورة المعلم (برمة)، أو قد نتخيل الوحش فى هذه الصورة، أو قد يختلط الاثنان ومعهما الغول فى صورة واحدة، هى مزيج من أحلام اليقظة والنوم.. ثم يقطع هذا كله صوت المعلم برمة ينادى أسماءنا واحدًا واحدًا، والطبلة تصاحبه بإيقاع رتيب بين كل اسم واسم»(١٦).

(١٤) فاروق خورشيد - «حكايات قديمة - الشيخ زكى وابن البلد» - مقالة بمجلة الهلال - ص١٨٠ - عدد شهر ديسمبر ١٩٨٩.

(١٥) المرجع السابق - ص١٨١.

(١٦) فاروق خورشيد - «حكايات قديمة «المسحراتى» - مقالة بمجلة الهلال - ص٦١ - عدد شهر أبريل ١٩٩٠.

هؤلاء هم أبرز الأشخاص الذين تأثر فاروق خورشيد بهم، فعمقوا اتجاهه فى عالم الفولكلور ودنياه، سواء فى الصغر أو فى الكبر، وعلى الرغم من إنهم خليط غير متجانس من فئات وشرائح المجتمع، بكل مستوياته الثقافية المتباينة فى التكوين، وفى الطباع، لكنهم تركوا ـ فى النهاية ـ بصماتهم مبكّرة عليه، كلٌ بقدر، ووفق ما شاء الله لهم أن يؤثروا فى النفس أو يتركوا فى داخله شيئاً مهماً متجانساً..!

خصائص إبداع فاروق خورشيد للأطفال

اختار فاروق خورشيد أن يكون إبداعه للأطفال مستلهماً من بعض السير، وبعض الحكايات الشعبية، مثل: سيرة عنترة بن شدّاد، وسيرة ذات الهمة، وسيرة الزير سالم، وبعض حكايات ألف ليلة وليلة. هذا الاستلهام، كان له خصائصه على النحو الآتى:

(أ) اختياره فترة الطفولة لأبطال السير والحكايات الشعبية

حينما قام فاروق خورشيد باستلهام قصة ما من الحكايات أو السير الشعبية، فإنه كان يستمد مادتها ـ فى الغالب ـ من طفولة أبطال هذه السير والحكايات الشعبية على وجه التحديد. ففى إبداعه عن «عنترة بن شدّاد»، نجده يفرد لهذا البطل العربى خمسة أجزاء متتالية من كتبه، وقد بيّن فيها كيف أن الطفل عنترة تحدى الصعاب الجمة فى حياته، سواء فى صراعه مع الرق والعبودية، أو فى صراعه مع الأخطار المحيقة به وبقبيلته. وحينما صوّر قلم الأديب طفولة هذا البطل وشجاعته النادرة الفائقة، فإن ذلك كان بغرض أن يكون حافزاً ونموذجاً مُظْهراً للشجاعة أمام جمهرة الأطفال من القرّاء، كصراعه مع الذئب فى مرعى الغنم تارة، وكصراعه مع اللبؤة فى وادى السباع تارة أخرى، وكذلك بعض الحيوانات الضارية التى ظهرت بين تضاعيف القصة بين الحين والآخر(١٧).

وبطله الصبى «الزير سالم» هو كذلك قام بصراع مع بعض الحيوانات المفترسة، كالأسد فى وادى السباع، والذى استطاع أن ينتصر عليه، ويركب ظهره، ويطعنه عدة طعنات فى أجزاء متفرّقة من جسده(١٨).

وفى استلهام فاروق خورشيد حكايات (الليالى) للأطفال، نجده يحمل عدسة مكبّرة يرى بها شخصية جديدة لم يقف عندها غيره بالتأمل المتمهل. إنها شخصية «دنيازاد»، تلك الطفلة الصغيرة أخت «شهرزاد» التى أتى بها حكّاء (الليالى) فى بداية حكاياته، ثم نسيها فى خضم صراعات البشر والحيوانات والطيور والجن وسائر أنواع المتصارعين داخل الحكايات.

إن «دنيازاد» دنيا من الفضول والتساؤل والاستفسار والبحث عن المعانى المستغلقة على إدراك الطفولة، التى تسعى فى شغف إلى فهم كل ما يحيط بعالم الأطفال من مفردات، ومفاهيم، وقيم، ومثل، ودروس، وعبر، حيث تتناثر هنا وهناك بين السطور والصفحات.

و«دنيازاد» فى إبداع فاروق خورشيد القصصى ذات حضور قوى من حيث هى طفلة، كعادة فاروق خورشيد فى تركيز البطولة فى الطفل، الأمر الذى يجعل الطفل، أى طفل، يقبل على هذا العمل مستمتعاً بذلك النوع من الاستلهام القصصى، لأنه يجد نفسه كائناً مهماً، هذا الكائن تتمحور حوله الوقائع والأحداث، لا مجرد متلق لها، مقحماً لاجترار الليالى اجتراراً..!

(١٧) فاروق خورشيد ـ «عنترة بن شداد ـ مولد البطل» ـ ص٧، «عنترة بن شداد ـ عبلة والصبى المقاتل» ـ ص٣٤.

(١٨) فاروق خورشيد ـ «الزير سالم ـ صراع فى وادى السباع» ـ ص٦٦.



(ب) خصائص المضمون القصصى

عمد فاروق خورشيد إلى محورة أحداث قصصه حول بعض المضامين المهمة التى يحتاجها عالم الطفولة، مثل:

١ - إن البطولة وما تحققه للبطل من مكاسب إنما هى له وللمجتمع الذى يعيش فيه، بغرض الدفاع عن قيم نبيلة أو حقوق مسلوبة منه أو من غيره.

٢ - أبرز فاروق خورشيد قيمة الثقافة فى حياة البطل، سواء أكان هذا البطل مفتول العضلات أو كان غير ذلك، وهى سمة يتسم بها جميع أبطاله بصفة عامة. فأغلب أعماله فيها بطل مثقف، والثقافة لها مصادرها ومنابعها مثل الخالة (أسماء) فى قصصه عن عنترة، فهى التى حفظت الكثير من الشعر، والأم (زبيبة) التى حفظت الحكايات، ونقلتها لأطفالها، وقد جعلهما المؤلف معًا يمدان البطل الصغير بعناصر ثقافية كثيرة نمت فيه ملكة الشعر، وهى صور أقرب ما تكون إلى حياة فاروق خورشيد نفسه فى طفولته التى كانت محاطة بثقافة الأم، وبثقافة بعض القريبات له. بالمثل نجد أن الثقافة تلعب دورها فى إبداعه القصصى حول «الزير سالم»، فهو إنسان مثقف، ويقول الشعر كذلك، وهو إن كان ينفر مما يحبه رفاقه من الأطفال من حب اللعب حول الأصنام إلا أنهم يحبونه، نظرًا لما يتمتع به من ثقافة خاصة تفوق الآخرين من هؤلاء الأطفال.

٣ - اهتم فاروق خورشيد بإبراز قيمة الحرية فى إبداعه القصصى للأطفال، وذلك من خلال إظهار معاناة بطله من هوان الرق والعبودية، وجعل بطله يبحث عن سبل لتحرير نفسه، وتحرير باقى العبيد من مذلة سادة القبائل العربية، وهو ما نجده فى قصصه عن عنترة، وفى قصصه عن ذات الهمة.

٤ - حرص فاروق خورشيد - فى إبداعه القصصى - على تضمينه بعض القيم الإنسانية النبيلة، مثل: الرحمة بالغير، ونجدة المحتاج، ومجابهة الظلم والطغيان، وهى - فى جملتها - قيم إنسانية غالية، يحتاجها عالم الطفولة الذى يستهدفه، كما عمد إلى تنقية أحداث القصة من مواقف البطولة غير المقنعة، وذلك لكيلا يكون البطل أمام الأطفال نوعًا من «السوبرمان» الخارق، فيتغلغل فى داخل الأطفال جانب عدم التصديق، حيث نجد فى المقابل أن أحداث السيرة الشعبية التى أبدعها الراوى الشعبى تمتلئ بالغرائب والعجائب فى الوقائع وفى الأحداث، وهو أمر قد يستهوى عالم الكبار، ولا يستهوى - بالضرورة - عالم الطفولة الغض.

وعلى بابا - عنده - رجل حطّاب، يجمع الحطب من الغابة ليبيعه، والحطب ليس أى حطب، فهو ينقّى الأعواد الخشبية اليابسة الميتة العجفاء فقط، ويترك السليمة الخضراء منها، وهذا هو أول هدف تربوى خاف، حيث يقوم فاروق خورشيد ببسطه فى قصته للأطفال من أجل الدعوة للحفاظ على البيئة(١٩).

ويجعل فاروق خورشيد من شخصية على بابا أقرب ما تكون إلى الباحث عن الحقوق وأصحابها، فالمال الذى حصل عليه من المغارة فكّر فى أخذ العشر منه، وإرجاع جزء منه إلى من يكون قد سرق منه مال من القوافل التى نهبها اللصوص، والباقى يقام به تجارة توزع أرباحها على المساكين والفقراء(٢٠).

(١٩) فاروق خورشيد - «على بابا والأربعين حرامى» - ص١٦ - ج١.

(٢٠) فاروق خورشيد - «على بابا والأربعين حرامى - سر كنز الجبل» - ص١٣ - ج٢.

(ج) خصائص البناء والتكنيك القصصى

تميز التكنيك القصصى - عند فاروق خورشيد - بخصائص عدة، منها: الاعتماد على عنصر التشويق، واستخدام تكنيك الإشارة السريعة إلى أحداث فى الماضى، هذا فضلاً عن الأسلوب المتميز فى العرض الفنى للقصص.

١ - الاعتماد على عنصر التشويق

فى قصصه، استخدم فاروق خورشيد تكنيك التشويق، خاصة فى نهاية كل فصل، لكى يحفِّز المتلقى من الأطفال على مواصلة القراءة، ومن ثم، متابعة جريان الأحداث، وكذلك إدخال عنصر الحلم فى بعض قصصه، مثلما فعل فى قصة «ذات الهمة»، وقصة «معروف الإسكافى»، وذلك بغرض أن يوسّع من مجرى الأحداث، ويعمّقها أكثر وأكثر(٢١).

٢ - استخدام تكنيك الإشارة السريعة إلى أحداث فى الماضى

كما استخدم فاروق خورشيد تكنيك الإشارة السريعة إلى أحداث فى الماضى - اختصاراً وتجنُّباً لاسترسالها حتى لا تترهّل وتتشعّب الأحداث، فيتوه فيها الطفل القارئ وفى شعابها الكثيرة، كمسألة الصراع على السلطة التى بدأت عند الجد الأكبر «جندبة»، وبطولة جدها «الصحصاح» ومصرعه فيما بعد(٢٢).

٣ - أسلوب فاروق خورشيد فى العرض الفنى للأطفال

اقترب كثيراً فاروق خورشيد من روح الحكايات والسير الشعبية فى إبداعاته القصصية للأطفال، واتخذ من طابع السرد فى السير الشعبية، ومن طابع الحكى الذى تتسم به حكايات (الليالى) طابعاً مشابهاً فى بعض المواقف فى قصصه.

وكمثال واضح نسوقه لهذا التأثر الذى نجده فى إبداع فاروق خورشيد ما نراه فى حكاية «معروف الإسكافى» التى أفرد لها خمسة أجزاء متتالية فى هذا الإبداع القصصى.

ففى حكايات «ألف ليلة وليلة» تتفرّع الحكاية الرئيسية إلى حكايات فرعية عدة، فى إطار نسيج واحد يجمعها، ومن هذا الأسلوب فى العرض الفنى الذى تتميّز به حكايات الليالى نسج ما يشبه ذلك فى الجزء الثالث من حكاية معروف الإسكافى.

فقد تفرّع القص من القصة الرئيسية التى تتناول الأحداث حول ما جرى لمعروف الإسكافى إلى قصة فرعية تناولت جحا، وهذه القصة الفرعية أفرد لها فاروق خورشيد نصف الفصل الأول من القصة الرئيسية «الجوهرة والملك الطمّاع»، رابطاً بين القصتين برباط جامع، هو: المهارة فى خداع الطمّاعين، حتى لا يكون هناك - فى البناء القصصى - ثم انفصال أو ترهّل وتطويل لا داعى لهما(٢٣).

٤ - قيام فاروق خورشيد بزرع بعض القيم فى داخل نسيج العمل القصصى

لم يقف فاروق خورشيد عند حدود رسم صورة الطفولة بأنها متلقية ومستقبلة، بل جعل الطفل فى قصصه محفزاً لتحريك الحكاية التى تحكى له ومناقشاً لها فى كل دقائقها فى أغلب المواضع، فضلاً عن أنه جعل أبطال قصصه أنفسهم من الأطفال. وداخل عالم الطفولة البرىء المؤهل لغرس المثل والقيم الإنسانية النبيلة، استطاع فاروق خورشيد أن

(٢١) فاروق خورشيد - ذات الهمة - ص٣٢ - ج١؛ قصة «معروف الإسكافى - الغراب الأسود والحلم» - ص٥٥ - ج٥.

(٢٢) فاروق خورشيد - ذات الهمة - ص٥٩ - ج٢.

(٢٣) فاروق خورشيد - «معروف الإسكافى - الجوهرة والملك الطمّاع» - ص١١ - ج٣.



يجوبه زارعاً بعض القيم والمثل المحببة، واستطاع أن يضفرها فى نسيجه الفنى مثل: بث حب التساؤل بين الأطفال والكبار، وحب المعرفة، وإعلاء قيمة الحرية، وقيمة الفتاة فى المجتمع، ونبذ أفكار السادية وقهر المرأة عنوة، والاهتمام بثقافة المرأة، والتندر على الغباء، ونبذ عقاب الأطفال، وإظهار مدى التزام الإنسان بكلمته ووعده، والحث على فضيلة المشاركة الجماعية، ومساعدة المرضى وعمل المعروف للمحتاجين، وقيم أخرى عدة يحتاجها عالم الأطفال اليوم دونما إقحام أو افتعال، مثلما كان يفعل فى الماضى كامل الكيلانى ومحمد فريد أبو حديد، ومثلما يفعل الآن عبدالتواب يوسف، ويعقوب الشارونى، وفاروق خورشيد من غرس صحى وفنى سليم لمثل هذه القيم والمبادئ الإنسانية فى سهولة ويسر. وعلى الرغم من اقتراب إبداع فاروق خورشيد من روح السير الشعبية وحكايات (ألف ليلة وليلة) إلا أنه يبتعد عنها تماماً، وذلك من حيث اللغة والأسلوب. فعند فاروق خورشيد اهتمام حافل بالبناء اللغوى، والتراكيب اللفظية التى تجنح إلى البساطة، وهى مهمة نجح فيها فى إيصال عالم الطفولة بجمال اللغة العربية، وهو أمر لا يلتفت له المهتمون بقصص الأطفال فى عالم اليوم بحجة تبسيط الأمر أمام عقلية الطفل التى لم تنضج بعد. لكن فاروق خورشيد يضع بإبراز جمال اللغة تحدياً جديداً أمام كتاب قصص الأطفال، وهو تحدٍ من ذلك النوع «السندبادى» الذى يقدم على المخاطرة المحسوبة أمام الأطفال، وهو على يقين تام من جدوى حصاد النتائج أنها لن تكون حصاداً لهشيم..!!

وعلى كثرة ما تناولته هذه المجاميع القصصية للأطفال من قصص مستوحاة من السير الشعبية، وحكايات (ألف ليلة وليلة)، إلا أن فاروق خورشيد يسلك فيهما طريقاً مميزاً خاصاً به وحده.

٥ - عدم التقيد الحرفى بتفاصيل الإبداع الشعبى القصصى

على الرغم من اقتراب فاروق خورشيد الشديد من روح الإبداع القصصى الشعبى إلا أن هذا الأمر لم يكن عائقاً أمامه لكى يقوم بتغيير بعض ما يراه مناسباً من تغيير أمام الأطفال، وذلك لضرورة حتمية.

لقد اختار أن يبدأ قصته «الأميرة ذات الشعور والمارد» بحكاية الملك شاه زمان وحكاية هذا الملك كما ترويها حكايات (الليالى) تنبنى على الصدفة. فلولا الصدفة ما كان لهذا الملك أن يكتشف فجأة أثناء رحلته لزيارة أخيه الأكبر أنه نسى حاجة، وعند عودته إلى قصره اكتشف مصيبة الخيانة الزوجية، فها هى الزوجة يجدها فى فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد، وتصف الحكاية رد فعل هذا الملك قائلة:

«فلما رأى هذا اسودت الدنيا فى وجهه وقال فى نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخى مدة، ثم إنه سل سيفه، وضرب الاثنين، فقتلهما فى الفراش»[٢٤].

(٢٤) ألف ليلة وليلة - ص٣ - ج١ - مكتبة محمد على صبيح - بدون تاريخ.

ومشكلة هذه اللقطة الفنية أنها شائكة ودامية، ولا تحتملها البراءة الطفولية التى لم تتفتح بعد على سوءات الكبار. فكيف إذن عبر فاروق خورشيد هذا المنعطف الأخلاقى المدمر أمام أعين الصغار؟

إن عودة «شاه زمان» - عند فاروق خورشيد - لم تكن لشىء نسيه فجأة، وإنما عاد لأنه أوحشته زوجه الملكة، فأراد أن يتزود منها بنظرة وداع ويعود إلى القافلة قبل الصباح، غير

أن الملك «شاه زمان» فوجئ بمظاهر البهجة والفرح تملأ جنبات القصر، ويصدمه ذلك الحوار الذى دار بين الوصيفة والملكة التى طفقت تتململ من تكبيل حريتها داخل القصر، بالرغم من النعم والمأكولات وأطيب الملابس وأفخر المجوهرات التى تملأ القصر، حيث يقول فاروق خورشيد على لسان الملكة الرافضة النعم المادية والحسية مقارنة بما يفعله بها سيدها الملك وولى نعمتها:

«قالت الملكة: ولكن تحرم علينا كل متع الحياة. فأنا وأنا الملكة سجينة هذا القصر لا أرى شيئًا ولا أسمع شيئًا، ولا أعيش إلا له وحده.. لا القصر يهم ولا النعم من المأكولات والمشروبات والجواهر لها قيمة عندى، أنا أسيرة هنا، عبدة، جارية. قالت الوصيفة محتجة: ولكنك الملكة. قالت الملكة: ولكنى أقل من أية واحدة منكن، فأنا وحدى التى عليها دائمًا أن تمثل دور الزوجة المحبة، وأنا أكرهه، أكرهه، أكرهه»(٢٥).

إن الملكة الخائنة عند فاروق خورشيد من وجهة نظر الملك (شاه زمان)، هى الكارهة الحياة معه، فهى تعيش بوجهين مع زوجها الملك، وليست الخائنة له فى فراشه مع عبد أسود وفق رؤية حكّاء (الليالى). وعند هذا الحد نلمح فائدة مصفاة فاروق خورشيد فى استبعاد ما لا يجوز أن يروى للأطفال من مواقف قد تدمر ولا تبنى فى شخصية الطفل اللينة، التى لا تحتمل ما يحتمله عالم الكبار من مواقف مأساوية خشنة، تصدم عالم الطفولة المتفتح والمقبل على الدنيا ومباهجها.

بالمثل، نلمح أثر هذه المصفاة التى يمتلكها فاروق خورشيد فى قصته «معروف الإسكافى»؛ ففى الحكاية الشعبية فى الليالى، يصوّر الحكّاء الشعبى كيفية الانتقام والمصير الحتمى لظلم الزوجة «فاطمة العرّة» زوجها «معروف الإسكافى» بقتلها على يد ابن زوجها من امرأة أخرى بسبب قيامها بسرقة الخاتم السحرى من يد زوجها وهو نائم، وهذا المصير الأسود الذى نسجه الحكّاء الشعبى لفعل السرقة التى قامت بها الزوجة قام فاروق خورشيد بجعله أكثر إقناعًا، فجعلها لم تكتف بالسرقة، وإنما تقوم بمحاولة قتل معروف بسكين، فيصبح مصرعها وموتها ـ حينئذ ـ مقنعاً لدى الأطفال، وأنها لاقت مصيرها المحتوم.

ملاحظات عامة على إبداع فاروق خورشيد للأطفال

يعكس الإبداع القصصى ـ عند فاروق خورشيد ـ ولعاً وشغفاً شديدين من الكاتب بعالم الحيوان، فما من فصل من جملة إبداعه للأطفال يخلو من وجود أو ذكر حيوان به، سواء أكان هذا الحيوان عبارة عن فرس، أو جواد، أو حمار، أو كلب، أو أسد، أو غزال، أو ذئب، أو غير ذلك من أنواع الحيوانات المختلفة. والحيوان فى إبداعه ليس له دور هامشى، وإنما دوره أساسى، ومهم، ولعل وجود الحيوان فى دائرة اهتمام الأطفال يعد خصلة ممدوحة، ومحببة لهم ولعالمهم الغض البرىء، سواء أكان هذا الحيوان أليفاً أم كان غير أليف، حيث يهتم الكاتب بإبراز كيفية التعامل معه.

ففى قصة «على بابا والأربعين حرامى»، يرتبط «على بابا» بحماره «نهنوق» فى ألفة فريدة من نوعها، بحيث تظهر البطل فى صورة تبيّن مدى عطفه على حيوانه واهتمامه به أشد اهتمام، فهو لا يبخل على حماره بشىء، حيث يعطيه العليق، وينظّف مكان نومه، ويمشّط جلده بيديه قبل أن يسلمه إلى النوم(٢٦).

(٢٥) فاروق خورشيد ـ «الأميرة ذات الشعور والمارد» ـ ص١٦.

(٢٦) فاروق خورشيد ـ «على بابا والأربعين حرامى» ـ ص٢٤ ـ ج١.

بل يصل الأمر إلى حد مخاطبة على بابا حماره، حيث يبدو الأمر كأنما لا عائق فى اللغة بين الإنسان والحيوان، فيتكلم الإنسان، ويظهر الحيوان ما يريد أن يقوله للإنسان بالحركة(٢٧).

وفى قصصه حول عنترة بن شدَّاد، بيَّن المؤلف كيف صارع بطله عنترة الحيوانات المفترسة كالذئب والأسد لإظهار التفوق العضلى رغم صغر السن، فضلاً عن إظهار المؤلف مدى قوة العلاقة بين عنترة وجواده الأسود «الأبجر»، ومدى تمتع هذا الجواد بمهارات خاصة، جعلته تفيد فارسه، وجعلته أيضًا مطموعًا فيه من الآخرين، ومحط نظرات الحاسدين لعنترة من الفرسان، نظراً لامتلاكه إياه(٢٨).

وفى قصة ذات الهمة، ترتبط البطلة بفرسها البيضاء، ويظهر فاروق خورشيد مهارتها فى الفروسية كالرجال، ومدى التفاهم بينها وبين الفرس ذاتها، فالفرس تحس بما تريد الفارسة «ذات الهمة»، وكأنما هناك لغة مشتركة بينهما(٢٩).

ومن الملاحظات العامة التى تلاحظ على إبداع فاروق خورشيد للأطفال:

١ - إبراز المشاعر والأحاسيس الداخلية للشخصيات

ونجح فاروق خورشيد فى إبراز المشاعر الداخلية لعلى بابا، خاصة مشاعر الخوف من مرأى اللصوص، وهو مختف عن أعينهم أمام المغارة، وكذلك مشاعره الخائفة وهو فى طريقه إلى بيته محملاً حماره بزكائب الذهب، خشية أن يراه أحد من الجيران أو الناس(٣٠).

٢ - إظهار مدى جمال الطبيعة

عمد فاروق خورشيد إلى تصوير جمال الطبيعة فى إبداعه القصصى، وهو الأمر الذى ورثه عن أبيه الفنان الرسَّام المغرم بالمناظر الطبيعية الخلابة، فنراه فى قصته «على بابا» يشير إلى ذلك واصفًا رحلة على بابا إلى الغابة قائلاً: «... ومضى يشق طريقه فى إصرار إلى الغابة وهو يفتح صدره لهواء الصباح الندى، يستنشقه بفرحة من يحب الحياة، ويحس بروعة الخالق فى معجزة الصباح الذى ينبثق من ليل بهيم، واستغرقته مظاهر روعة الخالق فى الغابة حتى نسى نفسه، ونسى هدفه من دخول الغابة، الألوان الزاهية، الخضرة التى تتدرَّج من الدكنة الغامقة إلى بهجة الاخضرار الزاهى الطروب، الأزهار فى تنوعها وجمال أنواعها، الفراشات بألوانها الغريبة، وتكوينها البديع، والأشجار الباسقة بالجمال، النابضة بالحب والعطاء»(٣١).

والنماذج كثيرة وعديدة فى سائر إبداعات فاروق خورشيد من هذا القبيل، ويكفينا أن نسوق هذا النموذج للدلالة والتوضيح.

* * *

نخلص من هذا إلى أن فاروق خورشيد خاض مجالاً برع ونجح فيه ولا جدال، وهو مجال الكتابة للأطفال، وزاد من نجاحه وبراعته أنه استلهم الحكايات والسير الشعبية، التى هى ليست بغريبة عنا، فوضع بذلك أمام أنظار النشء الصغير وعقوله بعضًا من مأثورنا الشعبى الأدبى مجلياً، وفى ثوب جديد، وبرؤية واعية جديدة، بدلاً من أدب ثقافات وافدة،

(٢٧) فاروق خورشيد - «على بابا والأربعين حرامى» - ص٦٠ - ج١.

(٢٨) فاروق خورشيد - الفارس والجواد - ص١٢ : ص٨٢.

(٢٩) فاروق خورشيد - ذات الهمة - ص١١.

(٣٠) فاروق خورشيد - «على بابا والأربعين حرامى» - ص٣٦ - ج١، ص٧٣ - ج١.

(٣١) فاروق خورشيد - على بابا والأربعين حرامى - ص٢٣.

قد لا يسمن ولا يغنى من جوع، بل قد يدُس أدب هذه الثقافات الوافدة فى العقول الصغيرة ـ دون مـا أن يدرى أحـد ـ مـا قـد يدسـه السم فى داخل العـسل، ونحن عنه غـافلون أو متغافلون..!!

مراجع إبداعات فاروق خورشيد القصصية للأطفال

أولاً: من سيرة عنترة بن شدّاد

١ ـ مولد البطل ـ العدد ٥-١٠ أكتوبر ١٩٨٣.

٢ ـ «عبلة» والصبى المقاتل ـ العدد ١٠ ـ مارس ١٩٨٤.

٣ ـ السيف والكلمات ـ العدد ٥٨ ـ ١٠ مارس ١٩٨٨.

٤ ـ ثورة العبيد ـ العدد ٥٩-١٠ إبريل ١٩٨٨.

٥ ـ الفارس والجواد ـ العدد ٧٤-١٠ يوليو ١٩٨٩.

ثانياً: من سيرة ذات الهمة

٦ ـ ذات الهمة: مغامرات وبطولات فتاة عربية ـ العدد ٨٥-١٠ يونيو ١٩٩٠.

٧ ـ الأميرة المنتصرة ـ العدد ٩٤-١٠ مارس ١٩٩١.

ثالثاً: من سيرة الزير سالم

٨ ـ الزير سالم: صراع فى وادى السباع ـ العدد ١١٢-١٠ سبتمبر ١٩٩٢.

٩ ـ الزير سالم: مغامرات المهرج قشمر ـ العدد ١١٧-١٠ فبراير ١٩٩٣.

رابعاً: من حكايات ألف ليلة وليلة

١٠ ـ الأميرة ذات الشعور والمارد ـ العدد ١٢٤-١٠ سبتمبر ١٩٩٣.

١١ ـ الجنى والكلب المسعور ـ العدد ١٢٨-١٠ يناير ١٩٩٤.

١٢ ـ على بابا والأربعين حرامى ـ العدد ١٣٦-١٠ سبتمبر ١٩٩٤.

١٣ ـ سر كنز الجبل (على بابا والأربعين حرامى) ـ العدد ١٤٠-١٠ يناير ١٩٩٥.

١٤ ـ معروف الإسكافى ـ العدد ١٤٨-١٠ سبتمبر ١٩٩٥.

١٥ ـ الجنى الطائر (معروف الإسكافى) ـ العدد ١٥٢-١٠ يناير ١٩٩٦.

١٦ ـ الجوهرة والملك الطماع (معروف الإسكافى) ـ العدد ١٦٠ - ١٠ سبتمبر ١٩٩٦.

١٧ ـ الخاتم المسحور وملك الجان (معروف الإسكافى) ـ العدد ١٦٣-١٠ ديسمبر ١٩٩٦.

١٨ ـ الغراب الأسود والحلم (معروف الإسكافى) ـ العدد ١٧٢ -١٠ سبتمبر ١٩٩٧.

١٩ ـ مبروك والخنجر المطلسم (معروف الإسكافى) ـ العدد ١٧٦ -١٠ يناير ١٩٩٨.



فاروق خورشيد:
احتفالية لجنة الفنون الشعبية

إخلاص عطاالله

عقدت لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة احتفالية لتكريم الأديب الكبير فاروق خورشيد بحضور عدد كبير من النقاد والكتاب: الدكتور جابر عصفور أمين عام المجلس الأعلى للثقافة، الأستاذ صفوت كمال، الدكتور أحمد مرسى رئيس دار الكتب والوثائق القومية، الأستاذ إبراهيم حلمى، الدكتور حسين نصار، الأستاذة سلوان محمود، الدكتورة سمحة الخولى، الأستاذ صبرى موسى، الأستاذ عبدالحميد حواس، الأستاذ عبدالغفار مكاوى، الأستاذ محمد الجوهرى، الدكتور محمد عبدالحليم غنيم، الأستاذ مدحت زكى، الأستاذ يوسف الشارونى، وقد أدار الندوة الدكتور أسعد نديم.

قدم درع التكريم ـ درع المجلس الأعلى للثقافة الدكتور جابر عصفور والكاتب الصحفى الكبير مكرم محمد أحمد.

كما صاحب الندوة عرض فنى قدمه كل من: الأستاذ عبدالرحمن الشافعى، الأستاذ عطية شرارة، الأستاذ منير الوسيمى، الأستاذ إبراهيم حلمى (مدير الفرقة الشعبية التابعة لوزارة الثقافة).

* * *

الأستاذية الخلاقة

الحديث عن الأستاذ فاروق خورشيد متعدد الجوانب، هكذا بدأ الدكتور جابر عصفور الاحتفالية، وأضاف: إذا بدأنا بالجانب الذاتى فأنا أدين له بالتلمذة، حقاً لم أتلق على يديه

العلم كما تلقيت على يدى أساتذتى بالجامعة المصرية، لكنه ينزل فى منزلة الأستاذ.. ومنذ ما يقرب من أربعين عاماً اختلفت مع الدكتور شوقى ضيف وأنا لازلت صغيراً وكان رأيى عنيفاً فيما يبدو، انتهى الأمر وقال لى الدكتور شوقى ضيف: «إنك بدوى فى مناقشتك وأنصحك بأمرين: قراءة العقاد لأنه يعلمك كيف يمكن أن تقنع الآخرين كيف تخرج الشمس من الغرب، وعليك أيضاً الذهاب مع زملائك إلى الجمعية الأدبية المصرية. عام ١٩٦٤ تقريباً» كانت الجمعية فى عابدين ذهبت إليها وتعرفت على الشاعر الكبير صلاح عبدالصبور، الدكتور عزالدين إسماعيل وغيرهما من الأسماء التى كانت تضمها الجمعية آنذاك، ولم يهتموا بحضورى، لكن فاروق خورشيد وحده عاملنى بطريقة مختلفة ورعانى منذ اللقاء الأول، وكانت تلك سنة رائعة تعلمت فيها الكثير وسرت على الطريق الذى جعلنى فيما بعد من أعضاء الجمعية الصغار.

هناك استمعنا إلى القسم الأول من مخطوطة الحلاج، وقصص فاروق خورشيد القصيرة، والمخطوطات الأولى لمسرحياته التى ظهرت بعد ذلك مثل حبظلم بظاظة.

وقد أثار الحديث عن الجمعية الأدبية المصرية نقاط عدة ذكرها الدكتور جابر عصفور:

١ ـ الأستاذ فاروق خورشيد سبق الدكتور جابر عصفور بـ ١٥ سنة ومجموعة من أعضاء الجمعية كانت أساتذته المباشرين فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب.

٢ ـ الجمعية كانت تجمعاً يحافظ على الهوية العربية وتسعى لتجسد عملياً خطاً قومياً لا ينحاز إلى اليمين أو إلى اليسار، بل يأخذ من كليهما، لذلك جذبتنى، والكلام للدكتور جابر عصفور، وأنا أبحث عن الاعتدال والتجسد القومى.

٣ ـ كانت الجمعية تقود حركة التجديد فى الأدب، وكان صلاح عبدالصبور يمضى بقصيدة الشعر الحر إلى آفاق، وكان هناك من يؤسس للكتابة المسرحية والروائية التى ضمت فاروق خورشيد وعبدالرحمن فهمى، وهذا الطابع القومى للجمعية دفعها أن تجسد عقلياً مقولات الشيخ أمين الخولى: أظن على اختلاف أجيالنا أننا تربينا على مقولات الخولى أول من نادى بالتجديد وقتل القديم فهماً وبذلك جمعت الجمعية بين المعرفة التراثية العربية والمعرفة الأجنبية الرائعة، عرفنا الشاعر الإنجليزى ت. إس. إليوت. وتضم الجمعية فيمن تضم: من تثقف بالثقافة الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية، ولم يقتصر الأمر على ذلك، إنما كان هناك اهتمام بالتراث الشعبى، وكان لذلك أكبر الأثر والإنجاز المتميز فى الحفر للتراث الشعبى، صحيح سبق هؤلاء الأستاذ الخولى، لكن واصل فاروق خورشيد الحفر للسير الشعبية، جذور الإبداع الشعبى لكى يحددها، وحاول أن يؤسس نظرية. لفت الأنظار بشدة، ودفع النقاد آنذاك إلى الحديث عنه وإثارة الجدل والنقاش مثلما كتب د. محمد مندور آنذاك.

وأضاف: فاروق خورشيد كان أكثر قرباً من الأجيال الحديثة، ولم يتردد قط فى مساعدتى واهتمامه بى اهتماماً خاصاً أذكره بالفضل، وكان يتبع الطريقة السقراطية التى لا تفرض عليك طريقة معينة، وإنما تستخرج مثل المعلومات المخزونة وتصوغها صوغاً راقياً،

ولم يشعرنى قط بأنه أستاذ كبير يعامل طالباً صغيراً، وأحسب أن المتأمل لانجازه فى كتاباته عن التراث الشعبى وأعماله القصصية والروائية والمسرحية وكتاباته الفكرية، يلاحظ تجسيده للهوية العربية أفضل تجسيد، وإنه لا يزال مغرماً بقصة الأصالة التى لا تتناقض مع المعاصرة، ورأى فيه قيمة كبيرة فى حياتنا، وإذا أمكن لنا أن نقسم المثقفين قسمين:

- قسم يمضى ولا يترك شيئاً بعده.

- قسم لا يؤثر المنصب فيه بل هو يؤثر فى المنصب. مثلما أضاف فاروق خورشيد للإذاعة المصرية حينما عمل بها فترة، لذلك من حقه أن نكرمه رغماً عن رغبته فى عدم التكريم، وهو الذى كرم من قبل تلامذته، وهم يكرمون فيه المعنى النبيل للأستاذية الخلاقة.

البحث والإبداع

جانبان أساسيان تميز بهما الكاتب الكبير فاروق خورشيد: البحث والإبداع، ودراسة الأدب الشعبى. وهنا يقول الأستاذ الكبير صفوت كمال: أن البحث عند فاروق خورشيد كان أساساً يرتكز على الأدب المصرى باعتباره أحد تلاميذ الشيخ الخولى، وله دراسات نقدية. أما الجانب الآخر مثله مثل معظم تلاميذ الخولى اتجهوا إلى دراسة الأدب الشعبى والسير الشعبية، وكان الأستاذ (بحكم السن) الدكتور عبدالحميد يونس كان له فضل الريادة فى هذا المجال، كما أن لفاروق خورشيد فضل الريادة أيضاً فى دراسة السير الشعبية، وطبعاً كتابه (أضواء على السير الشعبية) من الكتب المهمة التى يعتمد عليها أى باحث فى مجال التراث الشعبى وبخاصة دراسات السير الشعبية.

كذلك استلهاماته الإبداعية للأدب الشعبى فى أعمال فنية قصصية حديثة سواء كانت للكبار أم للصغار هو أيضاً جهد متميز لفاروق خورشيد، كما أن اهتماماته بألف ليلة وليلة من منظور إنها تعتبر ليس فقط بقيمتها العالمية، ولكن بقيمتها التأريخية لفترة من فترات الحياة العربية فى صياغات أدبية وفنية لها طابعها الخاص فى الإبداع الفنى، كما أن نظرة فاروق خورشيد للحياة الشعبية المصرية سواء فى الاحتفالات الشعبية والعروض الشعبية والشخصيات ذات الطبيعة المسرحية جعلته يستلهم ذلك فى أعمال مسرحية ترتبط بواقع عملية التعبير الشعبى المصرى، وفاروق خورشيد فى نتاجه هذا المتعدد والمتنوع دائماً يبحث عن الإنسان المصرى والعربى فى حالاته المختلفة، يمتزج فى كتاباته الفكر النقدى التحليلى مع الرؤية الإبداعية الفنية، من هنا نجد أن فاروق خورشيد فى أعماله هو باحث وفنان، وهو أيضاً فنان باحث له فى كل ذلك أسلوب أدبى متميز يرقى بالكلمة إلى مجال التنظير الفكرى والتأمل الفلسفى للحياة اليومية للإنسان العربى بعامة، سواء كان ذلك فى الموروث الثقافى أو فى المأثور المعاش، ونراه كذلك فى الإبداعات الفنية فى تحليله لمواقف تراجيدية متميزة فى السير الشعبية مثل: تحليله لموت عنترة فى صورة أدبية رائعة وموقف درامى معقد حينما يكون البطل ميتاً وحياً فى آن. وقد مات عنترة وهو يمتطى فرسه، وهو واقف أمام أعدائه فيرونه حياً، وهذه الرؤية الفنية التراجيدية فى موت عنتره انتبه إليها الفنان فاروق خورشيد

وحللها الباحث أيضاً فاروق خورشيد، الموت والحياة يتداخلان باعتبار إنهما سياق درامى لصيغة الحياة الإنسانية.

أضواء على السير الشعبية

وتناول الدكتور أحمد مرسى فاروق خورشيد بصفته رائد من الرواد الذين اهتموا بالسير الشعبية المدونة، فلا يمكن لأى باحث فى السير الشعبية ألا يعتمد على كتابة الصغير حجماً الكبير مضموناً (أضواء على السير الشعبية) فالأستاذ فاروق له قراءاته التى تميزه للسير الشعبية العربية، وهذه القراءة تحدد شخصية فاروق خورشيد فهو مصرى عربى يدرك هذين البعدين فى ذاته وفى الثقافة العربية شكلاً وموضوعاً.

وفاروق خورشيد ينتمى إلى هذا الجيل الذى تتلمذ على المرحوم الشيخ أمين الخولى، وكونوا جماعة الأمناء، وحققوا مع بعضهم البعض ما دعى إليه الشيخ الخولى - رحمه الله - من ربط الفن بالحياة، والإضافة إلى ما تركه الأوائل إثراء واستمراراً للإبداع المصرى والعربى، لم ينظر فاروق خورشيد فى السير الشعبية العربية دارساً لها محللاً لعناصرها فحسب، وإنما أعاد صياغة بعضها واستلهم بعضها الآخر فى أعمال إبداعية فيما أعاد صياغته بلغة معاصرة، وفيما أبدعه إضافة إلى هذا الإبداع الفنى. فقد استطاع أن يقف على مواطن الإبداع فى هذه السير مركزاً على عناصر التجميع والقوة، التى ضمتها رسائله كمثقف مصرى عربى، وفيما استلهمه أيضاً من عناصرها كمبدع ليؤكد على القيم الأصلية. قيم الحق والخير والجمال.

السير الشعبية وألف ليلة

يتفق الدكتور حسين نصار مع من سبقوه فى أن الأستاذ فاروق خورشيد أخلص للأدب الشعبى منذ تخرجه من الجامعة وهو يعتنى به عناية كبيرة دارساً له ومبدعاً، فهو على صلة دائمة بالسير الشعبية سيف بن ذى يزن، الظاهر بيبرس، الأميرة ذات الهمة، وقد درس بعض هذه السير وألف ليلة وليلة لطلبته فى أكاديمية الفنون (معهد الفنون الشعبية)، وبلغ من حب هؤلاء الطلبة لمحاضراته أنهم كانوا يأتون وراءه إلى مكتبه ويبقون ساعات فى دراسة ألف ليلة وهو الشق الثانى المبدع، فهو قد أحب هذه السير وألف ليلة والتقط منها جوانب أعاد صياغتها صياغة جديدة مثل: على الزئبق أو استوحاها فى خلق عمل جديد كما فى مسرحية (حبظلم بظاظة).

ازدواجية العالم والفنان

وقرر الدكتور عبدالغفار مكاوى أن فاروق خورشيد كان ومازال القلب النابض للجمعية الأدبية المصرية، وإنه من الطبيعى حدوث تفاعل بين أعضائها سواء بين الشباب أو بين الشباب والأكبر سناً فى مقام الأساتذة، مثل الدكتور عبدالحميد يونس، الدكتور شكرى عياد، الدكتور عبدالقادر القط، الدكتور عبدالعزيز الأهوانى، فكان هناك ما يسمى بحوار الأجيال.

وعندما اتحدث عن فاروق خورشيد لابد من نقطتين أساسيتين. النقطة الأولى: ومعظم هؤلاء الأعضاء كان لديهم ازدواجية العالم والفنان أو الباحث الأكاديمى مع الأديب المبدع فى الشعر أو القصة أو المسرح، وكان أغلبيتهم يعانون الصراع بين القطبين: الإخلاص للعلم كجزء من تكوينهم والإخلاص للفن بفروعه، ومثال ذلك، الدكتور شكرى عياد وهو قصاص عظيم لكنه اشتهر - ربما لحاجة المجتمع الثقافى - كناقد كبير وراع لجيل من الأدباء، أيضاً الدكتور أحمد كمال زكى بدأ بكتابة القصة والرواية وسير لبعض الأعلام العرب مثل: الأصمعى، الجاحظ، أسامة بن منقذ، إذن فهو شاعر وقصاص وكاتب سير ذاتية، لكنه من أهم النقاد فى جيلنا، وهو أستاذ للأدب العربى بكلية البنات.

ونفس الحال نجده عند الأستاذ عبدالرحمن فهمى كان روائياً وكاتباً إذاعياً ومسرحياً قصاصاً، لكنه يكتب مقالة كأى عالم، والدكتور عزالدين إسماعيل: شاعر وله مسرحية شعرية (محاكمة رجل مجهول) لكنه من أكبر النقاد فى جيلنا الذى سبق جيل الدكتور أحمد مرسى، والدكتور جابر عصفور، كذلك كان تخصصى الفلسفة، ومازلت أكتب القصة والمسرحية.

أما عن فاروق خورشيد، فقد استطاع أن يوثق بين نزعته العلمية كدارس للتراث الشعبى وبين نزعته الفنية كقصاص وروائى، فمثلاً يعد رائداً فى كتابة السير الشعبية، لكنه استوحى منها كتابات خاصة بها، لم تكن إعادة كتابة للسير لكنه استلهام فنى لهذه السير على سبيل المثال: (مغامرات سيف بن ذى يزن) عند تحليلها تعكس الأحوال المخابراتية والتعذيب القائم فى أواخر الخمسينيات والستينيات أيضاً (على الزيبق) كرواية و(حبظلم بظاظة) كمسرحية مستفادة من سيرة على الزيبق لكن بها انعكاس لأحوال الفساد والفجور فى حياتنا الاجتماعية والسلطة وكيف أن بعض الفاسقين والفاسقات سخروا السلطة.

ويجزم د. عبدالغفار مكاوى أن فاروق خورشيد ربما يكون الوحيد فى الوطن العربى الذى قرأ السير الشعبية كلمة كلمة واستفاد منها فى كتاباته للأطفال (عنترة وبنى هلال وغيرها) استفاد أيضاً من السير فى أعماله الخاصة مثل رواية (على الأرض السلام) حيث كان فاروق خورشيد قد كتب رثاء لأحد أصدقائه الأقباط توفى فجأة واستفاد فائدة كبيرة من علمه الواسع بسيرة سيف بن ذى يزن، وصور البغل كأنه يبحث فى النيل عن كتاب النيل ويلاقى الأهوال وهذا طبيعى أن يتأثر المبدع بمهنته كما حدث عند د. يوسف إدريس والحكيم فى روايته (يوميات نائب فى الأرياف). ومثال آخر لتأثير قراءة فاروق خورشيد للسير الشعبية على رواياته رواية (كل الأنهار تجرى إلى البحر) رواية قصيرة نشرت أخيراً وتصور كيف يتوه البطل فى المكان والزمان، وكيف يتعرض للأهوال ويشهد بعينه عمليات التعذيب. يتعانق الماضى والحاضر معاً.

كذلك أيضاً كتب (أيوب) التى دخلت فى التراث الشعبى باعتبارها فى الأديان يوظفها توظيفاً فنياً لمأساته كأديب وفنان.. لذلك فإنه جيد للنقد الأدبى أن يبحث فى روايات وقصص فاروق خورشيد ليجد فيها تأثير السير الشعبية ويبين إنه استوحى كثيراً منها، ووظف بعض التيمات الشعبية فى أعماله الخاصة حتى لو كانت بعيدة عن السير الشعبية.

وبذلك فإن فاروق خورشيد وفق فى حل الصراع الذى عانى منه بعض الزملاء فى الجمعية الأدبية مثلى ومثل الدكتور عزالدين إسماعيل المشهور كناقد وأستاذ جامعى ولم يعط لنفسه الفراغ الكافى للشعر، كما فعل صلاح عبدالصبور كشاعر مسرحى فقد كان قادراً على كتابة المقالات ولم يترك نفسه ينساق وراء الدراسات الأكاديمية رغم إنه قام بالكثير من الترجمات. بل كان فى وقت من الأوقات يفكر فى عمل رسالة ماجستير عن الدكتورة سهير القلماوى، فقلت له: غيرك سيعمل دراسات عنك، لكن لحسن حظ الأدب أحجم عن الجامعة وصار دارس حر وأديب، إذن فاروق خورشيد أكثرنا توفيقاً فى حل الصراع أو الخروج من الأزمة بين الحياة الأكاديمية التى نجلها وبين الحياة الأدبية أو الفنية التى جار عليها تخصصنا العلمى سواء فى النقد الأدبى أو الفلسفة. النقطة الثانية:

ظلم فاروق خورشيد ظلماً شديداً مثله مثل عبدالرحمن فهمى ومثلى، فلم يهتم النقد اهتماماً حقيقياً بأعماله، لست متشائماً ولا ألوم أحداً، لكن نقد الستينيات والسبعينيات مازال أيديولوجياً ومعظم النقد الشائع (شللياً وانتهازياً ومصلحياً) فلم يعط حقه فى دراسة متكاملة عنه، لا أنس أن صديقنا وأستاذنا يوسف الشارونى كتب عن فاروق خورشيد أكثر من مقال، لكنها مقالات فى كتب نقدية، لم تظهر دراسات عنه إلا رسالة دكتوراة من (أحمد عبد الحليم غنيم) دراسة نقدية وتحليلية لنصوص فاروق خورشيد (القصة والرواية) وهذه بشارة خير، وأعتبر أن أى جهد مخلص لا يضيع عبثاً، وإذا كان جيلنا من النقاد لم يهتم بنا على الإطلاق باستثناء الشارونى، فإن جيل أبنائنا بدأ ينتبه إلى أهمية فاروق خورشيد وريادته فى شق طريق جديد فى الأدب العربى، واستلهم الأدب الشعبى وينبه الناس إلى كنوزه وإن كنت أميل إلى الفلسفة أو التأثر بالأدب العربى، فإنى اهتممت فى بعض أعمالى بالأدب الشعبى وأطلعت على قصص شعبية وقصص تراثية، كما استطعت بفضل فاروق استلهام الأدب الشعبى ومعرفة أن تراثنا به رواية وقصة على عكس ما ادعى بعض المستشرقين، كتب عنى د. شكرى عياد ود. محمد حسن عبدالله، لكن لازلت غير معروف ككاتب قصة أو رواية.

لا يجب أن نتشائم، الرسالة بداية طيبة نرجو أن تكتمل، وإذا كان فاروق لم يدع إلى مهرجان الرواية، فهذا الظلم النقدى يعيب الحياة الثقافية ولا يؤخذ عليه هو، مطلوب أن الفنان ينتج وأن تنتبه الحياة الثقافية إلى المجيدين، وغربال الزمن لن يفلت منه المخلصون والذين قضوا حياتهم مجدين، وياليت الشباب يستفيدون من تجربة فاروق خورشيد ويتعلموا هذا الدرس العظيم ويرجعوا لأصولنا التراثية والشعبية وسيجدون بها مادة للكتابة كما فعل فاروق خورشيد وألفريد فرج، ولا يتكبرون على تراثنا الشعبى بل يوظفوه ويستلهموه سواء فى ألف ليلة مثلاً وغيرها.

استلهام المأثور الشعبى فى المسرح

وتحدث الناقد إبراهيم حلمى عن استلهام فاروق خورشيد للمأثور الشعبى فى المسرح، وقدم نموذجين:

(أ) مسرحية أيوب: والتى طبعت مرتان بهيئة الكتاب. هنا يستلهم فاروق خورشيد المأثور الشعبى حول شخصية أيوب ومدى معاناته مع المجتمع المحيط به، ففى تصوره أنه فى العالم يتلاقى كل شىء: الخير والشر، الحياة والموت، الإنسان والشيطان، الحب والكراهية، النهار والليل، ويتناول الأفكار السابقة من خلال قصة معاناة أيوب فى إطار مسرحى يبين فيه كل ما يدور حول هذه الاحتكار ليصل فى النهاية إلى التأمل والحكمة.

وبالنسبة للشخصيات نجد: اثنين من الشياطين يصارعان أيوب نفسه وهما (ميرڤا وبانجو) وهو مستعين ببعض العناصر من الموروث الشعبى وأخرى من القراءة.

وينضم إلى ميرڤا وبانجو قادو فى جانب الجارية وزوجة أيوب، والعين حارس (تمثل عين أيوب) إيليا بائع الخمر، بنات أيوب (ثلاث بنات) يوميمة وقصيعة وفريد هاتوك، أصدقاء أيوب (بلدو، اليفاز، صوفر)، وهناك اثنان من العبيد، كبير الكهنة، بعض الكورس على طريقة المسرح الإغريقى، فهو يستلهم هنا المأثور الشعبى وكلاً من المسرح الإغريقى والمسرح المعاصر.

(ب) مسرحية حبظلم بظاظة: وهذه المسرحية قدمت عام ١٩٦٨ فى القاهرة، وعام ١٩٨٦ فى القاهرة والمغرب، وعام ١٩٨٧ فى الخرطوم.

وتتناول بعض الشخصيات، حبظلم شخصية تراثية من ألف ليلة وليلة، وموجودة فى بعض مقاطع من سيرة الظاهر بيبرس، لكن الشكل الذى استعان به من ألف ليلة، وهذا يصنع نوعاً من الصراع بينه وبين دليلة المحتالة (شخصية من ألف ليلة أيضاً التى تمثل سطوة الإعلام بما يملك من وسائل مادية وغير مادية وأساليب ملتوية فى إخضاع الآخرين بأى وسيلة).

(جـ) كتاب (الجذور الشعبية للمسرح العربى): وهو كتاب مهم فى التأصيل للجذور وشخصية راوى السيرة الشعبية وتمثيله أمام المشاهدين بعض المقاطع من السير الشعبية العربية.

المنهج فى أعمال فاروق خورشيد

أما الأستاذ عبدالحميد حواس، فتناول الجانب المنهجى فى أعمال فاروق خورشيد، لأنه كما يقول ممثل جيد لتيار أو خط معين فى دراسة الأدب الشعبى، وبالتالى وجهة النظر هذه أثرت على سائر إنتاجه فى بقية المجالات مثل: استلهام المأثور الشعبى إعادة كتابة سيرة (سيف بن ذى يزن، على الزيبق.. إلخ) أو حتى كتابات ذات الطابع الذى يبدو إنه إبداع خالص مثل كتاباته فى القصة أو الرواية أو المسرحية، ففاروق خورشيد هو امتداد لمدرسة أمين الخولى ونظرتها للأدب العربى نظرة جديدة وخاصة فيما يتعلق بتأريخ الأدب العربى، لأنه كان الاتجاه السائد قبل هذه المدرسة هو تقسيم العصور إلى العصور الجاهلية، صدر الإسلام، العصر الأموى، العصر العباسى، فالتقسيم بالفترات السياسية أو نوع

الحكم الذى كان موجوداً، كان أمين الخولى مجدداً فى النظرة للتراث العربى السابق، والمحاولة التى طرحها فى مجال تأريخ الأدب طرح فرضية جديدة وهى أن الأقاليم المختلفة التى ساهمت فيها الثقافة والحضارة العربية (العراق، الشام، مصر، الغرب، الأندلس) قد أثرت فى الإنتاج الفنى والأدبى وأنه كان لكل منها خصوصية، ولهذا طرح أهمية أن يكون هناك دراسة تحت اسم الأدب المصرى، وسعى حتى تم تأسس أستاذية للأدب المصرى بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول، وأن يتم الربط بين الخصائص الوطنية والإقليمية وتعبيرهما الأدبى والفنى، ومن هنا كان من الطبيعى أن يمتد هذا المبدأ إلى درس ما يتصل بإبداعات شعب هذا الإقليم، ومن هنا تم على يدى تلميذ مباشر لأمين الخولى مثل عبدالحميد يونس تقديم دراسة عن سيرة الظاهر بيبرس، ثم دراسة أخرى عن سيرة بنى هلال بوصفهما من إبداع عامة الشعب، وكانت من أوائل شهادات الدكتوراة فى ما سمى بالأدب الشعبى، وعلى هذه الخلفية نستطيع أن نفهم الإضافة التى قام بها فاروق خورشيد بدراسته المبكرة عن تأسيس الرواية العربية وطرحه لنظرية أن فن الرواية عرف من قبل دخول الحملة الفرنسية أو الاتصال بالثقافة الأوربية المعاصرة، وأن الإبداع الأدبى العربى عرف فن الرواية ممثلاً فى السير الشعبية والنص الذى تم تجميعه منذ بدايات عصر التدوين منذ القرن الثالث والرابع الهجرى، وكان هذا تنبيهاً مهماً للحياة الأدبية والفكرية لأهمية إعادة النظر فى التراث العربى السابق قبل إصدار الأحكام حول نشأة فن من الفنون أو نموه وتطوره، وقد تم معالجة لهذا المبدأ المهم بنوع من الاستنباط العقلى المدقق فضلاً عن قدر عالٍ من التحقق من فروضه بالعوض فى تفاصيل الشواهد التاريخية ووقائعها، الأمر الذى شكّل نموذجاً لنقل الدرس الشعبى منهجياً من الأحكام المرسلة والافتراضات العاطفية المهمة إلى مستوى آخر منهجى من حيث إعمال العقل وتأسيس الفروض على الوقائع والشواهد.

فاروق خورشيد وأبعاده الثلاثية

بُعدٌ آخر تحدث عنه الناقد والكاتب الكبير يوسف الشارونى ألا وهو أن فاروق خورشيد من طائفة الرجال الذين يعيشون حياة اجتماعية ثلاثية الأبعاد، يأبى إلا أن يكون له فى كل منها دور متميز.

البعد الأول: صداقاته الحميمة، فهو عنصر جذب لعدد من المثقفين الذين يجمعهم هم واحد هو هم هذا الوطن مصر، وقد يمتد ليشمل عالمنا العربى، وهم الثقافة بدءاً من فنوننا الشعبية حتى فنون القصة والرواية والمسرح وأدب الطفل.

البعد الثانى: ريادته الإبداعية منذ نشر كتابه: «فى الرواية العربية.. عصر التجميع عام ١٩٩٠» والذى اعتبره بعض النقاد مثل الصديق بدر الديب - أن هذا الكتاب لا يقل أثره فى تاريخنا الأدبى عن أثر كتاب (الشعر الجاهلى) لطه حسين، فهو أول من نبه إلى أن العرب عرفوا الأدب الدرامى فى مرحلة الشفاهية عن طريق سيرهم الشعبية كما عرض الغرب عن طريق ملاحمهم، وإنها إرهاص بالرواية فى عصر المطبعة، ولم يقف فاروق خورشيد عند

حد التنظير، وما لبث أن تدفق إبداعه ما بين قصة ورواية ومسرحية وستة عشر كتاباً فى أدب الطفل، وكتاب فى أدب الرحلات استلهم معظمه من قصصنا وسيرنا الشعبية، فقام فى عامى ١٩٦٣، ١٩٦٤ بنشر الصياغة الجديدة التى أعدها لسيرة سيف بن ذى يزن فى أربعة أجزاء: الجزءان الأولان بعنوان (سيف بن ذى يزن)، والجزءان الأخيران بعنوان (مغامرات سيف بن ذى يزن) نال عنها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٥، ثم عاد نشر عام ١٩٦٧ صياغته الجديدة «على الزيبق» كما نشر عام ١٩٨٠ «ملاعيب على الزيبق»، ثم «حفنة من رجال» مستلهماً سيرة الظاهر بيبرس.

ويعلن فاروق خورشيد هدفه صراحة من نشر هذه المحاولات، فيقول فى مقدمته للجزء الثانى من مغامرات سيف بن ذى يزن «إننا نريد أن نكشف الغطاء عن الأصالة الفنية التى تمثل جزءاً من تراثنا الأدبى، والذى مايزال حتى الآن مغفلاً من جمهور الدارسين، مبتعداً عن عالم الدراسات الأدبية، لهذا كان لابد أن نلجأ إلى الطريقة الوحيدة المقنعة، وهى إعادة تقديم هذه السير تقديماً يتماشى مع روح العصر، فتذهب السير بنفسها إلى الدارسين والقراء ماداموا هم لا يريدون الذهاب إليها، فالهدف من وراء ذلك هدف ثلاثى: أوله إثبات قضية الوجود الروائى فى الأدب العربى، وثانيه تعرف القارئ فى هذه الروايات المعصرنة على نفسه وعلى مفاهيم الشخصية العربية للحياة وموقفه منها، والحصول على مضامين نابعة من صلب أرضه، وعلى قيم فنية واجتماعية مما أبدعه أبناء شعبه والإبانة عن أحلامهم وآمالهم، أما ثالث هذه الأهداف فهو أن تحل هذه الروايات محل الروايات التاريخية وروايات المغامرات لطلاب المتعة والتسلية.

أما البعد الثالث: فهو فاروق خورشيد المهموم بالحياة الثقافية عملاً وليس مجرد قلم، منذ أنه كان أحد الأعضاء المؤسسين للجمعية الأدبية المصرية وعضو مجلس إدارتها، كما كان عضواً فى جماعة الأمناء وعضواً مؤسساً فى اتحاد الكتاب وعضو مجلس إدارته حتى أصبح الآن رئيساً له، كما عمل أستاذاً جامعياً فى أكثر من جامعة وكلية، فضلاً عن رئاسته للجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة وعضويته فى هذا المجلس، ومشاركته فى الكثير من المؤتمرات المحلية والعالمية، وعمل مذيعاً بالإذاعة المصرية، حيث تدرج فى مناصبها إلى أن أصبح مديراً لإذاعة الشرق الأوسط، لم يكن مجرد عمل وظيفى، بل كان وراءه إنسان مثقف يريد أن يضيف كيفاً ولا يكون مجرد كم. ربما تعرض لمحن ما كان ليتعرض لها لو أنه آثر السلامة والسير بجوار الحائط، فهو المثقف المناضل منذ كان مذيعاً مروراً بما بثه فى كتاباته وآخرها «ملاعيب على الزيبق» حيث قام بتوسيع مهمة بطلها على الزيبق، فلم تعد قاصرة على الحفاظ على الأمن الداخلى كما كان فى السيرة الأصلية، بل جعلها تمتد إلى المحافظة على سلامة البلاد من تآمر الأعداء، واكتشاف الخونة وعمال الفرنجة والجواسيس والإيقاع بهم، والتأكيد على الوحدة الوطنية وتواصل التاريخ المصرى على مدى القرون والأجيال.

جانب جديد أزاح عنه الستار الدكتور محمد عبدالحليم غنيم ألا وهو إبداعه للفن القصصى، ففاروق خورشيد معروف ومشهور لدى العامة والمتخصصين كباحث فى التراث الشعبى أكثر مما هو معروف كمبدع، وقد أشرت فى دراستى لإبداع فاروق خورشيد - والكلام للدكتور محمد عبدالحليم غنيم - إلى أن شهرته كباحث فى التراث الشعبى طغت على جانب مهم عنده ألا وهو الفن القصصى، فهو كاتب قصة قصيرة متميز، وكاتب رواية من طراز رفيع، وكنت أظن أنه لابد من الفصل بين هذين الجانبين، ولأن التراث الشعبى سيرمى بثقله وسيفرش ظله على إبداع خورشيد القصصى، بصورة مباشرة وأخرى غير مباشرة.

وليس من المبالغة إذا قلت أن أثر التراث الشعبى يمكن أن نجده فى كل صفحة يكتبها فاروق خورشيد فى قصصه الطويلة والقصيرة على السواء، وسأقف هنا عند توظيف خورشيد للتراث الشعبى وخاصة للسيرة الشعبية فى رواياته. وقد خصصت فصلاً كاملاً لهذا الموضوع وضعت له عنوان «النص التراثى وقالب الرواية»، وخلصت فيه إلى أن خورشيد فى علاقته بالتراث الشعبى مر بمراحل ثلاثة متميزة متطورة.

(١) فى المرحلة الأولى:

يعيد الكاتب صياغة النص القديم (السيرة الشعبية) من خلال محاكاة هذا النص، أى تقديمه كما هو، ولكن فى قالب جديد معاصر هو الرواية، وهو بذلك أقرب إلى التلخيص أو على حد قول خورشيد نفسه «صياغة جديدة» والعلاقة المهيمنة هنا فى إطار التفاعل النصى هى علاقة المحاكاة، أما الأعمال التى تدخل تحت هذه المرحلة، فروايتان هما سيف بن ذى يزن عام ١٩٦٣، وعلى الزيبق عام ١٩٦٧.

(٢) وفى المرحلة الثانية:

يحاول فاروق خورشيد أن يتحرر من علاقة المحاكاة أو إعادة الصياغة قليلاً سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون مستفيداً من علاقات التفاعل النصى المختلفة المحاكاة والتحويل والمعارضة معاً، فلم يعد العنوان مطابقاً للنص القديم من ناحية، ولم تعد الصياغة حرفية له من ناحية أخرى، بل ثمة استثمار لتيمة رئيسية منه، مثل تيمة «المغامرات» فى سيرة سيف بن ذى يزن و«الملاعب» فى سيرة على الزيبق، وفى هذه المرحلة أيضاً سنجد توازناً بين الأبعاد التراثية والأبعاد الحضارية ومن الأعمال التى تدخل تحت هذه المرحلة روايتان هما: مغامرات سيف بن ذى يزن عام ١٩٦٧، وملاعيب على الزيبق عام ١٩٩٠.

(٣) المرحلة الثالثة:

فى هذه المرحلة لسنا أمام إعادة صياغة أو محاكاة للنص القديم، بل إن المؤلف لم يشر مطلقاً إلى هذا النص القديم وعلينا نحن أن نكتشف هذه العلاقة ونحدد طرفيها والرؤية هنا

ليست تسجيلية أو شبه تسجيلية كما فى المرحلتين السابقتين، لذلك لن يهيمن النص القديم على النص الجديد ومن الأعمال التى تدخل تحت هذه المرحلة رواية «حفنة من رجال».

وقد تحدثت بالتفصيل عن هذه المراحل من خلال نظرية التناص وأنواعه المختلفة ويمكن الرجوع بالتفصيل إلى البحث، وأرجو أن يكون بين يدى القارئ العام فى أقرب وقت.

وإذا كان هذا الفصل تحدث بشكل مباشر ومفصل عن توظيف خورشيد للتراث وعلاقته به، فإن أعماله الأخرى كما أشرت منذ قليل لا تخلو من تأثر بالسيرة الشعبية أيضاً، قبل رواية الزمن الميت على وجه الخصوص، كذلك قصصه القصيرة.

ولا اعتقد أن مثل هذه العجالة تفى فاروق خورشيد حقه، وللحديث عن أثر التراث الشعبى فى أدبه، وأتمنى أن تتاح فرصة أخرى للحديث بالتفصيل فى هذا الموضوع.

فاروق خورشيد والإبداع الموسيقى فى مصر

بعد آخر تناولته الدكتورة سمحة الخولى وهو فضل الأستاذ فاروق خورشيد ـ غير المباشر ـ على مسار التأليف الموسيقى فى مصر فى فترة تحول مهمة.. حينما التقى فاروق خورشيد بالمؤلف الموسيقى جمال عبدالرحيم فى الستينيات حيث كان فاروق على رأس إذاعة الشعب ـ وحدثه المؤلف برغبته فى توسيع إطاره الإبداعى لكى تصل رسالته الموسيقية لجماهير أوسع من رواد الحفلات السيمفونية، وكان يؤمن بأن الغناء هو وسيلة التأثير المثلى لمخاطبة الإنسان المصرى، ولكنه كان يعتقد أن الغناء الفردى قد طغى على الحياة الموسيقية وأنه ينبغى أن يجد الغناء الجمعى (الكورالى) مكاناً بجانبه، وكانت نصيحة فاروق خورشيد الذهبية له أن يولى اهتمامه للغناء الشعبى المصرى، بكل ما فيه من ثراء وجمال، وفوراً اتجهت أفكار وخطوات جمال عبدالرحيم للأغانى الشعبية وأطلع على كتاب بهيجة رشيد الرائد فيها، وكانت أولى تجاربه هى صياغة ستة من الأغانى الشعبية المعروفة (بوليفونيا أى فى صياغة متعددة الأصوات لكورال) وهى الحنة/ مرمر زمانى/ الواد ده، مالى ومالى/ رمق القنانى/ حالى على البدوية/ تعالى لى يا بطة وكان أمل المؤلف أن تتكون عند شبابنا قدرة على الغناء الكورالى الصافى بدون آلات، وهو ما لم يتحقق عندنا، وإن كان ناجحاً فى بلاد صغيرة مثل المجر وتركيا، وكانت هذه خطوة على طريق امتد ليحتضن أغانى وألعاب الأطفال الشعبية التى صاغ منها إحدى عشرة أغنية لكورال الأطفال لعدة أصوات وانتشرت ودونت فى كتاب أصدرته أكاديمية الفنون عام ٢٠٠٠.

وأعرب جمال فى تلك الفترة عن رغبته فى كتابة عمل دينى إسلامى، فأهداه فاروق خورشيد نصوصاً نثرية رائعة للإمام زين العابدين، فاختار أحدها وكتبه لمجموعة كورس رجال ومنشد (كارم محمود) وناى فقط (محمود عفت) (نموذج موسيقى)، وأذيع الابتهال من إذاعة الشعب يومياً فى ختام البرامج خلال شهر رمضان، وكان هذا فى حد ذاته دليلاً على وضوح الرؤية الثقافية لمدير إذاعة الشعب، فكل عمل فنى جديد بحاجة للألفة (وهذا من مبادئ الذوق الموسيقى الحقيقى).

ثم خطرت لجمال عبدالرحيم فى السبعينيات فكرة كتابة صياغة للأوركسترا وللكورال الأربعة من أغانيه الشعبية الستة، وأسماها «ملامح مصرية» ونجح هذا العمل للأوركسترا وللكورال وأصبح من أحب أعماله للجمهور (وهذا نموذج من أغنية غزل مصرية بديعة زادتها الصياغة ثراء، وكان الشباب يغنونها بكل حماس وإقبال).

والخلاصة أن إستلهام الأغانى الشعبية كان لها أثر بعيد على فكر وإبداع جمال عبدالرحيم فى تلك المرحلة، وامتد هذا الأثر لبعض تلاميذه.

ويسجل تاريخ الموسيقى الغربية لسيرج دياجيليف مدير فرقة الباليه الروسية فضله فى تاريخ موسيقى القرن العشرين، لأنه هو الذى حفر وألهم عدداً من كبار مؤلفى مطلع القرن لأعمال كبرى للباليه تثرى هذا الفن حتى اليوم، وإننى أرى أن فاروق خورشيد جدير كذلك بتسجيل فضله فى هذا المجال بكل التقدير، وأتمنى أن ييسر الله لمصر من يقودون النشاط الثقافى فيها بمثل رؤيته المستنيرة وإيمانه بالفنون الشعبية وقميتها كمنطلق للمستقبل وركيزة للهوية المصرية.

فاروق خورشيد والإعلام

يعتبر فاروق خورشيد أحد علامات الإعلام المصرى (فى الفترة ١٩٦٧-١٩٧٠) عند ما كان مديراً لإذاعة الشعب.

هذا ما أكده الأستاذ الكبير مدحت زكى الذى يرى أن الإذاعة كانت قبل فاروق خورشيد كلاسيكية نمطية طبقاً للمنظومات الإذاعية المتعارف عليها آنذاك، لكن مع توليه مديراً وإطلاقه الطاقات الكامنة وإعتماده على الشباب وإطلاق طاقات الابتكار والتطوير لهؤلاء الشباب وإعطائهم فرصة القيادة تحت إشرافه، فتحولت الإذاعة إلى أخرى نعتبرها إذاعة متمشية ونبض الشعب.

تولى فاروق خورشيد الإذاعة فى الفترة ما قبل العدوان الإسرائيلى عام ١٩٦٧ وقدر بوعيه الإعلامى المتطور أن يحولها لإذاعة مرتبطة بقضايا الشعب.

ومن أعماله الرائعة: قيامه بحملتين شعبيتين إعلامياً على مستوى من الوعى السياسى والقومى.

١ - كتاب لكل مقاتل: ذلك إنه فى تلك الفترة كان لابد لمن يدافع عن الوطن أن يكون على مستوى من الثقافة يسمح له بالدفاع عن تراث هذه الأمة، فجمعت الإذاعة تبرعات من المواطنين وتم تجميع عدة كتب فى (باكيت) إلى الوحدات المقاتلة على خط النار وإهدائهم هذه الكتب من المواطنين ودور النشر مما ربط الشعب بالمقاتلين خاصة صاحب هذه الإهداءات حملات إعلامية من المذيعين بإذاعة الشعب.

٢ - عندما حدث التهجير لمدن القناة: وذهاب سكانها إلى محافظات أخرى، قامت الإذاعة بتقديم تعاون من أبناء الشعب فى صورة تبرعات وملابس وغذاء لإعطائهم إحساس

بعدم الغربة، وقد لاقت هذه الحملة صدى واسعاً فى نفوس أبناء الشعب المصرى، وهذا يشكل وعياً انتمائياً إنسانياً.

بالإضافة إلى ذلك قام أيضاً بعمل هذا التقليد الجديد وهو: بعد الساعة الثالثة حتى نهاية الإرسال يتولى أحد الشباب إدارة الإذاعة كاملاً، وله صلاحيات رئيس الإذاعة كاملة من تغيير برامج، اعتماد نشرات، أجهزة تسجيل خارجى، وكنت أنا أحدهم. مما يمثل جرأة غير عادية فى إدارة الإذاعة وهكذا، لم نر قائداً بالإذاعة مؤمناً بالشباب مثل فاروق خورشيد، وهؤلاء الشباب أصبحوا فيما بعد لديهم قدرة على اتخاذ القرار بموضوعية، وقدموا بعد ذلك انجازات إعلامية فى مجال تغيير البرنامج اليومى، الاحتفالات القومية. فعلى سبيل المثال: يوم إفريقيا الذى كان يعد يوماً من أيام المجد العربية.

يضاف إلى هذا ممارسته للديمقراطية حتى على نفسه، فكان واحداً من الليبراليين العظام فى تقبل الرأى الآخر (رأى المجموع) وكانت تلك تجربة فريدة.

هذا هو فاروق خورشيد الذى تتلمذنا على يديه منذ ثلاثين عاماً، وقد استفدت منه شخصياً فى سلسلة حياتى، سواء فى الإذاعة، أو تأسيس القناة الثالثة، الفضائية المصرية، وعندما أطلقت القناة الفضائية البحرينية كمستشار لوزير الإعلام البحرينى، أو فى رئاستى لشركة صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات، أو فى رئاستى لقطاع الإنتاج، لقد أسسنا تأسيساً جيداً فاستفدنا من ذلك التأسيس فى المهمات المتعددة التى أوكلت إلينا طوال فترة عملنا الإعلامى.





فاروق خورشيد:
تكريم لجنة الدراسات الأدبية

إبراهيم حلمى

فى يوم السبت ٢٠٠٣/٥/٧ عقدت لجنة الدراسات الأدبية واللغوية اجتماعًا مشتركًا مع لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، فى مائدة مستديرة حول تكريم الكاتب المبدع والناقد فاروق خورشيد، مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، ورئيس اتحاد كتّاب مصر؛ لتكريمه فى مناسبة بلوغه العام الخامس والسبعين، وكان للجنة الفنون الشعبية فضل السبق من ذى قبل فى تكريمه قبل هذا الاجتماع المشترك بنحو شهر سابق.

وقد حضر اللقاء الأستاذ الدكتور صلاح فضل مقرر لجنة الدراسات الأدبية واللغوية، والأستاذ فاروق خورشيد المحتفى به، وذلك مع صحبة أليفة من أعضاء لجنتى الدراسات الأدبية واللغوية والفنون الشعبية، وأدار حوار المائدة المستديرة الدكتور صلاح فضل، وحضر من لجنة الدراسات الأدبية واللغوية: د. ثناء أنس الوجود، ود. منى طلبة، ود. حسين نصار، ود. عبدالغفار مكاوى، ود. محمد عونى عبدالرءوف فى جزء من الندوة، والدكتور مدحت الجيار، و الدكتور مصطفى عبدالغنى، والدكتور طه وادى، والدكتورة إيمان السعيد نيابة عن الدكتور محمد عونى عبدالرءوف لإلقاء كلمته.

أما من جانب لجنة الفنون الشعبية فقد حضر الأستاذ صفوت كمال، والأستاذ عبدالحميد حواس، وكاتب المقال كمتحدثين، فضلاً عن حضور الفنان على دسوقى ود. محمد عمران عضوى اللجنة.

وقد امتدت مائدة الحوار إلى ما يقرب من ثلاث ساعات جاءت مثرية لتغطى جانباً مهماً فى إلقاء الضوء حول المشروع النقدى للكاتب والمبدع فاروق خورشيد.

وقد جاء الحوار والنقاش على النحو الآتى:

فى البداية تقدم الدكتور صلاح فضل مقرر لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بتقديم كلمة افتتاحية مرحبة على النحو الآتى:

فى تقليد جميل كان من نتائجه الطيبة أن تلتقى اللجنتان التوأمان هذه الليلة، فشرعت لجنة الدراسات الأدبية واللغوية فى هذا الموسم بإقامة مجموعة من الموائد المستديرة لأعلام الفكر الأدبى واللغوى فى مصر، الذين آثروا العمل الصموت الدائب خارج دائرة الضوء، وحققوا إنجازاً لابد للأجيال الشابة أن تتعرف عليه.. فهذه هى الحلقة الثالثة فى تلك المائدة المستديرة التى استضافت من قبل الناقد الكبير الأستاذ الدكتور محمود الربيعى، والأستاذة الجليلة نبيلة إبراهيم، وتم اختيار نجم الدراسات للأدب الشعبى فاروق خورشيد ليكون ضيف هذه الحلقة الثالثة، والفكرة الأساسية فى تلك الحلقات المستديرة أنها حفاوة من نوع خاص، حفاوة نقدية، تعمد إلى توزيع إبداع المحتفى به، وإنجازه العلمى والفكرى إلى عدد من الأساتذة المتخصصين يقرأون، ويقدمون رؤيتهم له.

فى بعض الأحيان، كانت الرؤية فيها شىء من النقد، ولابد أن تكون، لكن ما فيها من حب، وما فيها من تقدير، وما فيها من عمق كان يجعل دائماً لهذا النقد مذاقاً خاصاً غير احتفالى، مذاقاً هو الذى يبقى على الألسنة، وفى أعماق الوجدان لأنه مفعم بالتقدير الحقيقى لعطاء عمر، وإنجاز مرحلة، وترك بصمة أساسية فى وجه الثقافة الذى ارتاده.

كما قال الدكتور صلاح فضل فى كلمته:

«إن الأستاذ فاروق يتيح لنا هذه الليلة، وباختياره الذكى للتوقيت كى يكون عقب اجتماع لجنة للفنون الشعبية أن تعقد اللجنتان، وهما فى الحقيقة توأمان، لأن الأدب، أو الفكرة الأدبية، بمفهومه العام، لا يميز كثيراً بين الأدب العام والأدب الشعبى، والفنون الشعبية أيضاً، وجوهر عملهما هو الفكر الأدبى النقدى فى مستوياته المختلفة لكننى فيما أذكر هذه أول مرة تلتقى فيها اللجنتان، ولعل هذا المزج الجميل بين البحرين وهما يلتقيان ليصبا فى محيط الأدب الشامل الكامل أن يكون هو التتويج الحقيقى، والتحية الصادقة لإنجاز فاروق خورشيد وعملة.

فاروق قبل أن يكون دارساً أنتم تعرفونه أكثر منى، ومع ذلك، فمن حقى باسم لجنة الدراسات الأدبية أولاً أن أحييه مبدعاً. عمل الأستاذ فاروق فيما نطلق عليه الآن السرديات الشعبية الكبرى عمل كان فى بدايته تطوعاً، فى بدايته هواية، فى بدايته غواية فنية وعلمية، ثم لم يلبث مثل كل هواية صادقة أن احتل قلبه وعقله ووجدانه، وافترش حياته كلها فأصبح من كبار، أو لعله أكبر المحترفين فى هذا الصدد، وهكذا تنقلب الغواية إلى اسم علمى عظيم.

فاروق مبدع فى جوهره، هذا الإبداع تجلى فى كتاباته الخالصة الإبداعية فى القص، وتجلى فى قدرته على أن يحيط بكف واحد صغير مثل القمر عالمنا العربى كله، بكل مخزونه ومكنونه، بكل تراثه من اليمن إلى المغرب، إلى مصر فيما جاله هذا الجوال الفكرى العظيم الذى تتبع بأناة وروية وعلم ودأب وحس تذوقى عالم مرهف، يعيد بناء تلك السرديات الكبرى، تتبعها وهى تجوب الزمان والمكان، وهى تصنع رؤية الإنسان، وهى تقدم خلاصة للعلم، والمعرفة، والحكمة، كما تتجلّى فى أحلى أشكالها الإبداعية التى خلقها الضمير الجماعى لهذه الأمة. نقف عندما ندرس الأدب الرسمى المسجّل فى الكتب عند شذرات يسيرة، وقد تشير إلى هذا الضمير فى لحظات زيفه، فى لحظات تكلُّفه، فى لحظات اصطناعه أمام عتبات القصور، وأبهاء السلاطين، لكن هذا الفنان الشعبى المبدع، الذى تتبع فاروق خورشيد خطواته، وكلكم لكم مثل هذه الجولات، كل بطريقته، وكل على حسب مشيخته ومادته، عندما نتتبع عمل هذا الفنان، لا نرى إلا تلك الرؤية الصادقة العميقة المنبثقة عن الضمير الجماعى، دون أية حاجة للزيف، لأنها كانت تمارس الصدق دائماً، وكانت تمارس تجديد نفسها لدى كل جيل، فأنتم أعرف الناس بأن طبيعة هذا الفن لن تتوقف عند زمن معين، ولم يكف ماؤها عن الجريان، لكى يتدفق فى كل لحظة بألوان جديدة من عطاء الأجيال المتتابعة، ويحمل معه تلك الصخور البديعة الجميلة التى تشى بأثر المكان.

كانت رحلة فاروق خورشيد فى تتبع مسيرة هذا النهر الزاخر رحلة مفعمة بحس فنى عميق، بوعى علمى دقيق، بقدرة على أن ينافس الأكاديميين، ويتفوّق عليهم، ويصنع أكاديميته الخاصة، وفوق كل شىء بقامة إنسانية نادرة، قلّ أن تتكرر. فاروق خورشيد كان دائماً، ولايزال هذا القطب المغناطيسى الذى يعرف كيف يجذب حوله الرجال، وكيف يجمع حوله أصحاب العقول الكبرى، والمواهب العظمى، منذ كان هذا الشاب الدءوب الذى جمع الجماعة الأدبية من المبدعين حتى تلك اللحظة التى نعيشها، وهو دائماً محور الدائرة، وعين العين، ومناط القلب، ومحل التقدير والحب والإعجاب من كل قرّائه وأحبابه.

هذه تحية، تبرر مقدماً ما سوف يتفضل الأساتذة به من آراء وملاحظات أتمنى ألا يخفوا ما فيها من إعجاب بقدر ألا يخفوا ما فيها أيضاً مما يمكن أن يكون عتاباً على فاروق مما كان بوسعه أن يفعله، ونتمنى أن يتسع له وقته كى يستكمل إنجازه فى المستقبل إن شاء الله.

نبدأ بواحد من شيوخ أصدقائه، وشباب أحبابه، هو أستاذنا الأستاذ الدكتور حسين نصّار».

تناول الدكتور حسين نصار فترة من ذكرياته فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، وذلك حينما نشأت جمعية القسم بكل الأنشطة المختلفة، سواء الأدبية أو الفنية. وأن الطلبة من سنة ١٩٤٨ إلى سنة ١٩٥٣ تجمعوا معاً، وتلاءمت أمزجتهم، حيث ترددوا على بيت الأستاذ الدكتور محمد كامل حسين أستاذ الأدب العربى، مما زادهم تآلفاً واتساقاً، وعند التخرج فكرنا فى إنشاء الجمعية الأدبية المصرية، وكان المفكر فى أن يكون لهذا التجمع رابطة رسمية تجمعه هو فاروق خورشيد.

وأشار د. حسين نصار إلى أن الجمعية قد اتخذت من محمد فريد أبى حديد رائداً فخرياً لها، وانضم للجمعية العديد من الأساتذة مثل الدكتورة سهير القلماوى، والدكتور عبد العزيز الأهوانى، فالجمعية كان لها نشاطها الممتد الأدبى فى مصر، سواء فى المجلات أو فى غيرها، على الرغم من الأجور القليلة التى كانت تدفع وقتها، وكان فاروق خورشيد يدفع الأعضاء إلى الرضى بهذا القليل الممنوح.

كما أشار د. حسين نصار إلى دور فاروق خورشيد حينما اقترح إنشاء دار للنشر، بدلاً من تلك الدور التى كانت تأكل حقوق الأدباء، وأنهم خططوا لكل شىء، وأن الجماعة المشاركة أخرجت كتابين، بعد أن فشلوا فشلاً ذريعاً فى مثل هذا الصدد. فما كان هناك أى نشاط ثقافى إلا وحاولوا جميعاً المشاركة فيه للاحتفاظ بالشخصية المستقلة عن باقى الجمعيات الأدبية. وأشار د. حسين نصار إلى أن رئاسة الجمعية كانت بالتناوب، فمرة يرأسها فاروق خورشيد، ومرة صلاح عبدالصبور، ومرة عز الدين إسماعيل، ومرة حسين نصار، وعلى الرغم من ذلك فقد كان فاروق خورشيد خلف كل رئيس للجمعية يسانده، ويقدّم له النصح الذى يرى أنه يجب أن يكون.

كما أشار د. حسين نصار إلى أن فاروق خورشيد من النوع الذى كان يقرأ ويتمثل، بمعنى أنه فى دراساته هو مبدع، فهو فنان فى نفسه، ملكت عليه روحه، وهذا الذى وجهه إلى الأدب الشعبى. وأن فاروق أيضاً يقدّر الأدب الخاص أو الرسمى، وكانت له صلاته الوثيقة بشعراء مثل صلاح عبدالصبور أو كتّاب آخرين مثل د. عز الدين إسماعيل، فلم ينغلق أحد على ما تخصص فيه، وإنما كانت هناك محاولة للتثقف العام من جميع النواحى، وكانت هذه الميزة هى ميزة الجمعية الأدبية المصرية، وكذلك ميزة فاروق خورشيد.

ثم تحدّث الدكتور عبدالغفّار مكاوى، فأشار إلى صداقته بفاروق خورشيد التى توطدت عن طريق صلاح عبدالصبور فى فناء كلية الآداب عام ١٩٥١، حيث وجد به الحيوية الشديدة التى تصل إلى حد العنف، والاستقلال فى الشخصية، والتفوق، والطموح، وأنه كان ذا شخصية قوية، وجذّابة.

وقد اكتفى الدكتور عبدالغفار مكاوى بذكر ثلاث نقاط مهمة، وهى أنه من خلال إطلالة عامة على جهد فاروق خورشيد، وعلى البيئة التى نشأ فيها، سواء من الأساتذة أو من الأخوة الكبار الذين كانوا فى مقام الأساتذة، فهو يعد من حرّاس الثقافة العربية الكبار، والوجدان العربى، منذ أيام أمين الخولى، العلاّمة محمود شاكر، د. عبدالقادر القط، د. شكرى عياد، د. عبدالحميد يونس، د. حسين نصار، ود. أحمد كمال زكى.

كما أشار إلى عبارة «بدر الديب» فى وصفه لكتاب «فى الرواية العربية» لمؤلفه فاروق خورشيد بأنه أهم كتاب بعد كتاب «فى الشعر الجاهلى» للدكتور طه حسين.

وأن النقطة الثانية أن فاروق خورشيد وجد نفسه فى وسط مجموعة من الأكاديميين الذين يعدون جميعاً من الفنانين أو الأدباء بشكل أو بآخر، ولذا استطاع أن يوفق فى أن يجمع

بين الأديب الفنان والعالِم، وكان الأكثر توفيقاً بين هذين الطرفين. وأن من ينظر إلى بعض أعماله، مثل «سيف بن ذى يزن» يجد أنها استلهام للسيرة، وفى الوقت نفسه يجدها عملاً لفنان يحسُّ بمواجع المرحلة الاستبدادية، مرحلة الطغيان، مرحلة المباحث التى كان الأدباء يعيشون فيها فى الخمسينيات والستينيات.

وأن من شاء وقرأ روايته «وعلى الأرض السلام» سيجد فيها أجزاء مهمة جداً عن صراع البطل، مثل صراع «سيف بن ذى يزن» فى أمواج النيل للبحث عن كتاب النيل.

وأن من يقرأ آخر مجموعاته القصصية، وهى «كل الأنهار» سيجد فيها هذه الاستفادة من الأساطير العربية القديمة، ومن المأثور الشعبى.

وأشار د. عبدالغفار مكاوى إلى النقطة الأخيرة فى أن كل أعضاء الجمعية الأدبية ظلموا على غير حق من النقاد، والصحفيين، ومنهم بالطبع فاروق خورشيد الذى ظلم منهم ظلماً شديداً. وإن بدأ الإنصاف أخيراً حينما أعدت عنه رسالة دكتوراه، قام بها الباحث محمد عبد الحليم محمد غنيم بآداب المنصورة.

كما أشار د. عبدالغفار مكاوى إلى أن فاروق خورشيد قد ظلم من المسرحيين فى مصر، فلم تعرض له فى مصر إلا مسرحية «حبظلم بظاظا» ولمدة محدودة، ثم تدخلت الرقابة ومنعتها، مع أن المسرحية ناجحة، وقد عرضت تقريباً فى جميع الدول العربية.

وفى الختام وجّه الدكتور عبد الغفار مكاوى كلمة إلى فاروق خورشيد، دعاه فيها إلى أن لا ييتئس، فالإنصاف سيأتى، وحتى إذا لم يأت فى حياتنا أو بعد رحيلنا، فيكفى أنه أخلص كل الإخلاص، فالحياة الأدبية غريبة جداً، فيبدو أنها تأخذ ما تحتاج إليه.

ثم تحدثت الدكتورة ثناء أنس الوجود فأرسلت التحية إلى كل حراس الثقافة الشعبية الذين استمروا فى أداء عملهم، لا يشعر بهم أحد على الظاهر؛ لأن الإعلام لا يتزاحم - عادة - فى ركابهم، وهم أيضاً لا يتزاحمون على أبوابه، وإنما كانوا حرّاساً بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة.

وأشارت د. ثناء إلى أن أية مكتبة لا يمكن أن تخلو من كتبه، وأنها أتت للحديث عن الأدب الشعبى رغم أنها انسحبت مبكراً من هذا الحقل بعد حصولها على الماجستير، لأسباب ما، وإن كان هذا الانسحاب على مستوى الرسائل الجامعية، ولكنها لم تتركه دقيقة واحدة حتى الآن، فهى مازالت تقوم بتدريسه فى الجامعة، ومازالت تقرأ كثيراً من الكتابات الموجودة.

وأشارت د. ثناء إلى أن مشروع فاروق خورشيد يتوقف على محاور عدة هى: المحور الأول هو «خصوصية الثقافة الذاتية» أو الثقافة الذاتية الخاصة. فلهذه الثقافة مفهوم لديه، وأنه مبكراً جداً تصور فى لحظة من اللحظات أن هذه الثقافة الشعبية، والهوية الذاتية الخاصة معرضتان لهجوم كاسح، ولاجتياح يعمل على إذابتها أولاً، ثم إزالتها ثانياً، فتنبّه لهذا منذ فترة بعيدة، وبخاصة أن معظم أشكال التعبير الشعبى ليست بالمستوى نفسه فى التعرُّض لهذا

الاجتياح القادم من جهات شتى، أولها وأهمها الإعلام العالمى الموجّه للشعوب التى تحتفظ بثقافات شعبية تؤثر فيها هذه الثقافات الشعبية بشكل كبير، كما أن إحساسه بالخطر على بعض الأجناس الشعبية دون البعض الآخر وجّهه إلى هذه الأجناس المعرضه للخطر، مثل: السير الشعبية أو السرديات الكبرى الشعبية الموجودة.

وأشارت د. ثناء إلى أن فاروق خورشيد بدأ فى الكتابة من زاوية التقعيد للكتابة، فالتقط الأبنية أو البناء السردى نقدياً للسير الشعبية لكى يكون أمام كل من يرغب فى دراسة السير الشعبية أكاديمياً. وأن هناك بعض الكتابات له لم يسبقه أحد فيها فعلاً، وأن الجزء الآخر من منظور فاروق خورشيد كان استلهام السير الشعبية، فأعاد صياغة بعض السير الشعبية، وأعاد كتابتها كتابة فنية بشكل جيد.

وأشارت د. ثناء إلى الأخطار التى رآها فاروق خورشيد فى إحدى مقالاته عن «الأدب الشعبى فى عصر الاتصال العالمى» وهى تصنع الآن الأسئلة الكبرى التى تؤرق ذهن أى باحث مهتم بالهوية العربية، وأن هذه المقالة تطرح فكرة أن هذه الذاتية أو الهوية الثقافية معرّضة للخطر الدائم، سواء من الخارج بسبب اكتساح الإعلام العالمى للقرية قبل المدينة وأنه لا يوجد رد لهذا الخطر. وأن الأمر الآخر لهذه المقالة هو المعايشة الدائمة من الداخل لأشكال فولكلورية مصرية تزعم أنها فولكلور مصرى ولكنها تتوسل فقط بالكلمة الشعبية المصرية، دون أن تعبر عن المحتوى المصرى الشعبى الناتج عن تراكم خبرة وتراكم معرفة.

وأشارت د. ثناء إلى ما كتبه فاروق خورشيد فى مقدمة قصته «مغامرات سيف بن ذى يزن» بأنه يكتب هذه المغامرات محاولاً استلهامها، وهو يصنع منها إبداعاً فنياً روائياً بالمعنى المتعارف عليه.

وطرحت د. ثناء ضرورة تعاون المهتمين بالثقافة الشعبية مع الوزارات المختلفة وكل المهتمين بإعادة إنتاج هذه الإبداعات وإقرارها على المدارس، حتى لا تندثر.

ثم قدّم الأستاذ صفوت كمال ورقته البحثية التى أشار فيها إلى أنه كان أحد أعضاء الجمعية الأدبية فى كلية الآداب وهذا ما جعله على صلة بالدكتور عبد الحميد يونس والشيخ أمين الخولى الذى ترك عليه بصمة كبيرة فى حياته، حيث كان فى أغسطس ١٩٥٧ قد نشر له فى مجلة الأدب مقال حول التفكير المصرى، وأن جيل الأساتذة كان جيلاً عظيماً بحق. وفى هذه الفترة، كان هناك اتجاه لتغريب الثقافة العربية، وتصدى له جيل رائد يعى معنى القومية العربية بمفهومها الفكرى، وليس بمفهومها السياسى.

وأشار صفوت كمال إلى مقدمة فاروق خورشيد من خلال الشخصية العربية والمأثور الشعبى. ومن ثم، أراد صفوت كمال أن يتخير عملاً من أعمال فاروق خورشيد ليعرضه، فكان كتابه «أديب الأسطورة عند العرب»، الذى صدر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت فى عام ٢٠٠٢.

وبيّن صفوت كمال أن فاروق خورشيد له أسلوب متميز فى عرض مادته الموثّقة، لأنه أكثر الباحثين اهتماماً بتوثيق مادته، حتى وإن صاغها هو من خلال إبداعه الذاتى أو الفردى.

كما أشار صفوت كمال إلى أن فاروق خورشيد حينما يتناول هذه المواد فإنه لا يتناولها من خلال رؤية الباحث المدقق وحسب، ولكن من خلال رؤية الفنان الذى يسعى إلى الكشف عن جماليات المبدع الشعبى.

وتساءل صفوت كمال عما يقصده فاروق خورشيد بأديب الأسطورة، وأنه وجد أن له رؤية مغايرة تماماً عن أدباء الأسطورة الغربيين، وأقرب - إلى حد ما - من أدباء الأسطورة الشرقيين، فى الشرق الأقصى، الذين قدّموا لنا من خلال أعمال أدبية أيضاً، وإن كانت مجهولة المؤلف أساطير، حتى من داخل الألغاز، وخاصة فكرة ما نسميه فى البنجاتنترا أو فى داخل التراث السنسكريتى، الذى انتقل إلى أوروبا، وتعرف عليه صفوت كمال من خلال التراث الأدبى الإنجليزى فى الترجمات التى نقلت عن الهند.

ووقف صفوت كمال وقفة خاصة عند موقف فاروق خورشيد من حكايات كليلة ودمنة، فهو لم يرتض أن تكون منسوبة إلى غير التراث العربى، وهناك اتجاه أيضاً عند الدكتور عبدالحميد يونس فى هذا الرأى فى أنها من إبداع عبد الله بن المقفع.

وتعرض صفوت كمال إلى مفهوم فاروق خورشيد عن أديب الأسطورة، ليجد أن مفهومه هو المؤرخ والمفسر الدينى فى الوقت ذاته، وأن مصدر الأسطورة قد وصلتنا من خلال تفسيرات لبعض مجالات من القرآن التى كانت سبباً فى حجب مصادر الأسطورة العربية، بل حالت بين وصول أسطورة كاملة لنا فى اللغة العربية من التراث العربى.

وأشار صفوت كمال إلى أن فاروق خورشيد كان لديه تقسيمات كانت لها أهمية، وهى أسطورة المكان، وأسطورة الخلق، وأسطورة ما أسماه فى ثلاث تقسيمات، هى: الأسطورة العقائدية، ثم الأسطورة الشخصية، ثم أسطورة المكان، ثم تناول بعد ذلك أبطال وشخصيات الأساطير العربية.

وأشار صفوت كمال إلى أن شخصية «سيف بن ذى يزن» هى الشخصية الأولى المحببة عند فاروق خورشيد؛ لأن سيرته مليئة بالعناصر الأسطورية، والمواقف الأسطورية، ومفهوم الجان، ثم قد يكون حب فاروق خورشيد - فى تصوره - لأسطورة «سيف بن ذى يزن» أنها تضمّنت كتاب النيل، والتلميذ النجيب أخميم، وأنه هنا تثار أسئلة حول هذا الكتاب، فهل كتاب النيل له صلة بالإسرائيليات فيما يسمى بكتاب سليمان؟

ورأى صفوت كمال أن هذه الأسئلة وجدها مطروحة عند فاروق خورشيد بلا إجابة، لأنه هو نفسه يثير السؤال، ولأنه هو نفسه يطلب من الآخر أن يجيب أو يشاركه فى الحيرة فى الإجابة عن السؤال.

وطرح صفوت كمال تصور فاروق خورشيد لسيرة عنترة بن شدّاد، وعنترة فى موته، وفى الصورة الدرامية لموته، فى ركوبه على الأبجر وهو مقتول، ولا يتحرك الأبجر، فرس عنترة؛ لأن الفرس من الفارس، وإن هذه الأشياء حينما يصورها لنا فاروق خورشيد فإنه يعطينا لوحة درامية أقوى من التصور الدرامى فى الثقافة الغربية. وأن فاروق خورشيد فى امتزاجه مع الشخصيات الأسطورية فى التراث العربى لا يجعلها تجريدات فنية بقدر ما يجعلها محسوسات واقعية صاغها الفنان العربى بصورة أقرب إلى الواقع؛ لأنه كان مؤرّخاً، ولم يكن فناناً مبدعاً. فالمسعودى، والطبرى، وابن كثير، كل هؤلاء أعطونا عناصر أسطورية، يجمعها ما يمكن أن يوجد ما هى الشخصية الأسطورية، وما هو البطل الأسطورى فى الفكر العربى، وأشار صفوت كمال إلى أن الصراعات التى تمت فى حرب البسوس والتى توالت بعد ذلك فى السياق العربى ليقدم لنا صورة فى الصراع «الهلالية» مع «الزناتى خليفة» سنجد أن الإنسان العادى أدان أبا زيد الهلالى، فى حين أن الزناتى خليفة أعطانا صورة له تجسّد، وتُرْسَم، وهذا أعطى تجسيداً للبطولة.

ثم أعطى تجسيداً آخر لمفهوم الحب، وهو موضوع احتفلت به السيرة، وهو موضوع الحب والحسن والجمال، وأن مثل هذا الأمر التفت له فاروق خورشيد التفات الفنان، وليس انتباه الباحث فحسب، وهذا فى رأى صفوت كمال أهم ما تميز به فاروق خورشيد أنه فنان باحث، حينما يبدع لا يغفل المادة الأكاديمية فى دراسته.

وبيّن صفوت كمال أن مجموعة المراجع التى لجأ إليها فاروق خورشيد إنما هى مراجع ذات أصول مهمة جداً فى الثقافة التاريخية العربية.

وتعجّب صفوت كمال من صبر فاروق خورشيد وجلده، فسيرة عنترة ١٤ ألف بيت، وأن سيرة «سيف بن ذى يزن» تتجاوز ٣٠ ألف، وكذلك سيرة الظاهر بيبرس، إلى آخر مثل هذه السير الشعبية، وهنا تأتى الحيوية فى أعمال فاروق خورشيد.

وأشار صفوت كمال إلى أن لفاروق خورشيد نهجاً خاصاً فى استخلاص العناصر، فهو لا يلجأ إلى العملية التصنيفية الأكاديمية؛ لأن الشخوص الموجودة أمام فاروق خورشيد فى السير هى شخوص حية، وأحداث لها مثيلها فى حياتنا اليومية، وأنه حينما تنبأ بما سيصيب الثقافة العربية أننا لا نفعل شيئاً، لأننا فى حالة انتظار، وكأننا نستعيد ما كان فى موقف المرأة العربية إزاء البطل العربى، حيث الولولة والحسرة.

وطالب صفوت كمال أخيراً أن تكون الرؤية المنهجية التى وضعها فاروق خورشيد فى مصادر الأسطورة موضع اهتمام من الباحثين الشباب، لأننا فى حاجة فعلاً إلى تأصيل منهج عربى فى دراسات المأثورات الشعبية العربية؛ باعتبار أنها هى التواصل الحى للموروث الثقافى العربى.

وتقدمت الدكتورة إيمان السعيد لتلقى كلمة الدكتور عونى عبدالرءوف، نظراً لتغيبه، حيث كان يناقش إحدى الرسائل الأكاديمية فى ذات الوقت الذى جرت فيه تناول المائدة

المستديرة لإبداع فاروق خورشيد، وإن كان قد جاء قبل أن تختتم الكلمة بسطور قليلة، ولكنه آثر أن تكمل كلمته فأكملتها.

وقد تناولت الكلمة جهود فاروق خورشيد فى الإبداع والدراسة فى شتى المجالات، مما جعله باحثاً متميزاً وخاصة فى رجوعه إلى المصادر العربية القديمة واستفادته منها، وتناوله أديب الأسطورة عند العرب.

وتناولت الكلمة مقدار ما يراه فاروق خورشيد، وما يتمتع به من رؤية لا تتوفر لغيره.

ثم تلى الدكتور طه وادى كلمته التى اتخذ لها عنواناً من عناوين كتب فاروق خورشيد، وهو «كلمات فى الحب والأسى» وأن هذا الكتاب قد قرأه منذ وقت بعيد، ولكنه حينما حاول أن يجد نسخة منه فى مكتبته لم يجده، ولذلك آثر أن تكون كلمته حول محور «الحب والأسى»، وقد بيّن أن هذا المحور قد قاده إلى تساؤل محيّر ومقلق بعض الشىء، وأن هذه الحيرة دفعته إلى أن يطرح أيضاً سؤالاً فحواه: ماذا تريد الحياة من الأديب وماذا يريد الأديب من الحياة؟! فقد وجد أن الحديث عن فاروق خورشيد من خلال أحد كتبه النقدية أو أحد كتبه الإبداعية فيه ظلم له. ففاروق خورشيد من خلال رحلته عبر خمسة وسبعين سنة أصدر ما يزيد عن خمسة وسبعين كتاباً، بمعدل كتاب فى كل سنة، هذا مع السنة الأولى من عمره..!!!

ورأى د. طه وادى أن القضية ليست فى الكم، وإنما هى فى الكيف. وأن فاروق خورشيد فى تقديره - برغم تنوع المجالات التى كتب فيها - كلها تتمحور حول موضوع واحد، هو - فى تقديره - رفع الإصر عن الدنس الذى لحق بالأدب الشعبى أو التجاهل الذى لحق بالأدب الشعبى، لأن كل مفكر بالضرورة هو جزء من المرحلة التى ينتمى إليها.

ففاروق خورشيد هو رافد من الروافد التى بدأها أمين الخولى، وعبدالحميد يونس، ومحمد كامل حسين، ود. حسين نصار. ففى مرحلة زمنية سابقة، كان الأدب الشعبى شبه مدنس من الدراسات الجامعية، وكان مستبعداً، وكان الوزر الذى يلحق بكاتبه، والمفكر فيه، والباحث فيه، كان يتطاير عليه رذاذ كثير، وكان كل من يفكر أن يدخل فى مجال الأدب الخاص بالبيئة، مثل الأدب المصرى، ولذلك تحايلوا فى الأدب المصرى فيقولون الأدب العربى فى مصر، لكى تتباعد صفة المصرية، وأيضاً الأدب الشعبى، فلم يكن هناك مجال لتشجيعه إلا حينما شجع د. طه حسين الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى، وكل هذا الجيل من الأساتذة العمالقة فى أن يحرثوا فى مجال دراسة الأدب الشعبى، لأن الأدب الشعبى، كان - إلى حد كبير - يقظاً وكان حاضراً لدى جمهور المتذوقين حتى القرن التاسع عشر كما يقول إدوارد وليم لين.

وقرر د. طه وادى أن الأديب يكفيه أن يكتشف مجالاً وميداناً وبؤرة تدور حولها إسهاماته كلها. وأنه - فى تقديره - أن فاروق خورشيد غارق حتى أذنيه فى الأدب الشعبى، نقداً وإبداعاً. فالنقد - عنده - يغذى الإبداع، و الإبداع أيضاً مستلهم من الأدب الشعبى، حفر فاروق خورشيد أيضاً فى جذور الرواية العربية، وقدّم تصحيحاً لكثير من المفاهيم التى كانت

تنفى الرواية عن الأدب العربى، كما أشار فاروق خورشيد إلى ذلك فى كتابه «فى الأصول الأولى للرواية العربية»، ويرى د. طه وادى أن هذا الكتاب يعد اكتشافاً فى مجال الدراسات الأدبية، وقد صحح كثيراً من المفاهيم التى نحاول أن نجرى بعض الأبحاث عليها فى مجال السرد اليومى.

وأشار د. طه وادى إلى أن فاروق خورشيد يكشف عن مرحلة تعد ـ فى تقديره ـ قناعاً ورمزاً لكل ما نعانى منه فى المرحلة المعاصرة، وأن من أراد أن يبحث عن استبداد الحكّام، أو ظلمهم، أو توغل الشرطة والعسس والبوليس فى حياتنا يجده غيثاً من فيض مائدة التراث الشعبى.

كما نبّه د. طه وادى إلى أن فاروق خورشيد قد ترك بصمة وعبّر عن رؤيته وأفكاره، وحقق شرط الإجازة، فقد حقق ما يمكن أن تتطلبه الحياة من مفكر ومن أديب.

ورأى د. طه وادى أنه إذا جئنا إلى الجانب المقابل، فإنه يتساءل فى تعجب: إلى أى حد استطاعت الحياة الأدبية أن تعطى هذا الكاتب القدير بعض حقه، وأنه ـ فى تقديره ـ أن الإجابة لن تكون شافية للغلة إلى حد كبير، وإن حتى كتبه نبحث عنها ولا نجدها، وإن الأعمال الكاملة تصنع لكاتب له قصتان فى السوق، وأنه لا يساوى العير ولا التنفير فى الكتّاب، وكاتب فى قامة مثل فاروق خورشيد لا نجد له الأعمال الكاملة!!!

ويتساءل د. طه وادى عمن المسئول عن هذا، وأن هناك تقصيراً فى دراسة فاروق خورشيد، ناقداً وأديباً ومبدعاً، وأن الرسالة التى أنجزت فى جامعة المنصورة، رغم أنها رسالة دكتوراه لكن كثيراً من هذه الرسائل تكون مثل ورقة امتحان، بمعنى أنها تكتب ويصنع فيها جهد، ولكنها توضع فى الأدراج، فليست بالرسائل وحدها يمكن أن نقدّر كاتباً كبيراً أو أديباً مثل فاروق خورشيد.

وختاماً، قرر د. طه وادى أن فاروق خورشيد أعطى كل ما يمكن أن تتطلبه الحياة، من أديب أو مفكر، ولكن الحياة لم تكن كريمة معه، ولم تكن معطاءة معه، ولم ينل ما يمكن أن يستحقه من تكريم وتقدير، ورفع د. طه وادى توصية من أجل ضرورة جمع الأعمال الكاملة لفاروق خورشيد وإعادة طباعتها.

وتناول عبد الحميد حواس فى كلمته المشروع النقدى والأدب الشعبى عند فاروق خورشيد، من حيث الجذور الأولى للنظرة النقدية، وأساسها، حول السير الشعبية العربية. وأن فاروق خورشيد قد تجاوز أن السير الشعبية حاضرة فى الحياة الأدبية وإنما هى جديرة بالدرس وإعادة الإنتاج والاستلهام، وأن السير الشعبية ـ عنده ـ هى الحقيقة الأولية للنوع الروائى، مما غيّر فى الأنظار النقدية المعاصرة.

وتحدث د. مصطفى عبدالغنى عما لفت نظره جيداً فى فاروق خورشيد حيث وجده من الموسوعيين، وأن هذه الموسوعية هى التى ميزته عن أى كاتب آخر، وأنه حينما يقرأ الآن

للأستاذ فاروق عن الهوية يحس بشجن وتمزق لما يحدث لنا جميعاً، خاصة حينما قرأ السيرة الشعبية التى كتبها فاروق خورشيد (!!).

وقد وجد الكاتب الهوية القومية فى كل أعمال فاروق خورشيد، وأن الإقليميات والوطنيات والقطريات لا تتعارض مع الهوية القومية العامة.

وفضّل الباحث أن يطرح أسئلة ومناوشات أكثر من أن يقرأ كلمة مكتوبة. وتساءل: أين هى هذه الهوية القومية التى فرضت نفسها عليه بعنف شديد، وهو يقرأ الأعمال للسير الشعبية للأستاذ فاروق الآن؟ (!!)

وقد بيّن الباحث أنه وجد كثيراً من الأحاديث عن الإسرائيليات فى السيرة الذاتية، وأن إسرائيل أخذت ٢١ ألف تيمة أدب شعبى وترجمتها، وجعلتها من الأدب العبرى، ولذلك سأل: ماذا فعلنا حيال ذلك؟ كما طرح سؤالا عن مصير الأدب الشعبى الآن؟ وكيف تحول دون أن ندرى فى معاهد إسرائيلية، حين يستخدم باسم السياسة لصالح السياسة، وفى نفس الوقت يتحدثون عن الإسرائيليات التاريخية، وعن اليهود فى ألف ليلة وليلة، وعن رموز اليهودية فى التاريخ العربى والتاريخ الأسطورى.. وهل السيرة لها الآن التأثير كما سبق؟ وكيف نتعامل مع السيرة الشعبية وهى تستخدم ضدنا. وضرب مثلاً بحلقات السندباد الأمريكى لنكتشف أن السندباد أمريكى.

ودافع د. مصطفى عبدالغنى عن د. طه حسين، موجّهاً حديثه إلى فاروق خورشيد بأنه أخطأ حين هاجم طه حسين فى أحد مؤلفاته، فلم يهاجم طه حسين العرب، وأنه أيّد القومية العربية، وأنه رفض التحدث عن القومية العربية السياسية، ولكننا نستطيع أن نتكلم عن القومية العربية الثقافية. ورجع الباحث إلى سؤال أين هى الهوية القومية الآن فى وجه الكوكبية الأمريكية بالتحديد؟

ثم تحدث د. مدحت الجيار عن المصادقة الطيبة التى جعلته يشارك فاروق خورشيد فى العمل العام، وأنه كلما مرت التجارب به معه أحس أنه نبات شعبى خالص، كما قال طه حسين مرة أو مرتين عن المتنبى. وقال الدكتور مدحت الجيار إنه لم يدر ولم يعرف لماذا انشد إليه هو ومحمود ذهنى، ولا ما هى الصلات الروحية التى تشده إلي هذين الرجلين إلا أنهما أب واحد له. وأنه وجد أنهما ولدا حيث ولد هو، وولد هو حيث كانوا قد أنجزوا قسطاً كبيراً من هذه الشعبية فى حى الجمالية وباب الشعرية، وأنه لم يتأكد من هذه المصداقية سوى فى حديث النفس الذى كتبه فاروق خورشيد، مازجاً الوجدانية بالتفلسف بالصوفية بالعمل السياسى، وإنه لا يستطيع فى كل ورقة من ورقات هذا الكتاب أن يفصل السياسة عن الوجدان عن الصوفية عن الممارسات الإبداعية التى تحولت من خلال التراث الشعبى إلى سند أخلاقى وفكرى يتردد صداه من خلال هذه الكتابات التى تبلغ ألف صفحة.

وقد استطاع فاروق خورشيد أن يقيم حواراً ثلاثى الأبعاد بين صوتين فقط. فمنذ البداية نجد هو الإنسان، وهى النفس وفى كل وحدة ينتهى بضراعة أخلاقية دينية لا أشك أنها نسخة

نضجت فى دماء هذا النبات الشعبى من كتاب الموتى وكتاب النيل، وبكل ما يمت بصلة إلى هذا التراث الأسطورى الذى أصبح شعبياً، فى السير وفى الحكاية الخرافية، وألف ليلة وليلة.

ففى كل وحدة يبدأ بآية قرآنية مشعة، هناك راو، وهو وهى يتصارعان ثم يتحول الصراع إلى صراع حقيقى، حتى إننى تصورت أن فاروق خورشيد لم ينم أياماً عدة لكى يكتب هذه المشاهد بالتحديد.

وقد وجد د. مدحت الجيار أن كل هذا الصراع ينتهى إلى مقولة واحدة أحسها فى الجمال، فهو يرى الجمال فى الحرية، فى الحكمة، فى الحب، وفى الطمأنينة، وفى الأمان.

وفى الجزء الثانى من الكتاب أنها أداء إذاعى. وإن بها مصاحبة صوتية. وأشار د. مدحت الجيار أنه فى بعض المواطن عاشق للعقاد، خاصة فى الظمأ، والسراب الذى تكرر كثيراً فى هذه الكتابات الوجدانية.

ثم تناول كاتب المقال دراسته عن فاروق خورشيد وإبداعاته من الحكايات والسير الشعبية. وأثر البيئة فيه، والأساتذة والرفاق ليصل فى النهاية إلى إبداعاته المستلهمة للأطفال بقيم عديدة.

وتناولت د. منى طلبة التى قرأت كتاب «هموم كاتب العصر» للأستاذ فاروق خورشيد، وأن هذا الكتاب يتحدث عن أزمة الإبداع من منظور ثقافى، وأنه منذ عام ١٩٨٠ قد كتبه فاروق خورشيد، وأن هذا الكتاب يدخل فى علم اجتماع الأدب؛ حيث تناول كل العناصر التى تتناول النقد الأدبى.

وبالنسبة للأستاذ فاروق خورشيد، فإنه تعرض لهذا الموضوع وهو مزود بنزعتين أجهضنا الكثير من الأفكار المهمة التى عرضها فى هذا الإطار، وأن النزعة الأولى تشاؤمية حيث يفصل بين الماضى والحاضر، وأن الماضى كان جميلاً، وأن الحاضر سيئ.

وأنه أدان الإبداع الحالى، حيث إن هناك نقلة نوعية فى الأدب العربى، وأطاح بكل القائم.

وأشارت الدكتورة منى طلبة إلى منابر النقد، على أنها لا حصر لها، كالهناجر، وورشة الزيتون، وجمعية النقد الأدبى، واتحاد الكتاب، والأتيليه، ونادى القصة، ومؤتمرات الأقاليم، حتى حديثاً افتتح الآن فى الزمالك مركز عبدالمنعم الصاوى، كل هذه المنابر لمناقشة الأعمال الأدبية.

هنا اعترضت الدكتورة ثناء أنس الوجود على ما ذكرته د. منى فالمنابر التى ذكرتها معظمها حديث والكتاب الذى تنتقده كتب ونشر منذ ثلاث وعشرين سنة!!

وقد قام الدكتور صلاح فضل مقرر لجنة الدراسات الأدبية واللغوية ورئيس الجلسة بالتعليق على ما ذكرته الدكتورة منى بأن هذا الحوار كان يصبح أكثر فعالية لو كان عام

١٩٨٠، وأنه ربما كان هذا الازدهار الذى يلاحظ فى مختلف المجالات أحد نتائج النفثة الساخنة الحارة من هموم الكاتب فاروق خورشيد لأنه طرحها، وأسهم بهذا التغير الإيجابى الذى رصدته الدكتورة، وأن مؤاخذة فاروق خورشيد والرد عليه بما حدث بعشرين سنة فيه مفارقة تدخل فى سوسيولوجيا الأدب.

وأضاف د. صلاح فضل أن مشكلة الناقد المبدع أنه لا يستطيع أن يكون موضوعياً؛ لأنه لو كان ناقداً موضوعى لن يكتب، لو شعر أن ما يجب أن يكتب قد كتب لن يكتب شيئاً، المبدع الذاتى والحقيقى لابد أن يشعر أن الحياة تتوقف وهى صحراء ستعمر بكلمته، وهذا ما يجعله يعانى عملية الخلق والإبداع.

واختتم فاروق خورشيد بكلمة قال فيها: إنه أحس أنه أكمل الدور، وأن الدوائر أغلقت، فهذا التعانق الكامل بين الإبداع والبحث الأكاديمى، كان حلماً قديماً جداً وهو طالب بكلية الآداب، وهو أن يصبح ما نحسه كشباب هو ما ندرسه، وفى هذه الجلسة اكتملت الدائرة، والجميع مزود بالهوية القومية، ويجب أن تصدر كل أعمالنا عن الهوية القومية.

فإذا ما قلناها دون أن ندريها، فستكون النتيجة أنها ستموت. وأنه أحس أخيراً أنه قد آن الأوان للغريب أن يعود وأن يرسى عصاه، وأن يحس أنه قدّم حباً وأخذ حباً، وقدّم عطاء وأخذ شكراً على هذا العطاء، وأن هذا الأمر يكفيه فعلاً، وأنه بهذا يكون مرتاح الضمير، وأنه مستعد لاستقبال الغد - أياً كان هذا الغد - وضميره مرتاح، وأنه أدى رسالته، وأدى دوره، وأنه إذا كان مازال يوجد فضل، فضل قول، أو فضل حديث، أو فضل عمل؛ فهو نافلة؛ لأن بهذا الأمر يشعر أن الرسالة اكتملت، وانتهى الكتاب، ووصلنا إلى النهاية.





ببليوجرافيا فاروق خورشيد

فاروق محمد سعيد إسماعيل خورشيد

مارس ١٩٢٨ ـ القاهرة

عنوان المنزل: ٢٠ شارع محمد عبده السعيد ـ الدقي ـ القاهرة ـ ٣٣٥٤٤٦١.

المكتب: ٢١ شارع عبدالمجيد الرمالي ـ باب اللوق ـ القاهرة ـ ٣٥٥٠٩٨٩.

ليسانس آداب ـ قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٥٠.

رئيس اتحاد كتاب مصر.

مقرر لجنة الفنون الشعبية ـ المجلس الأعلى للثقافة.

أستاذ الأدب الشعبي بالمعهد العالي للفنون الشعبية ـ أكاديمية الفنون.

عضو المجلس الأعلى للثقافة.

عضو مجلس أمناء اتحاد الإذاعة والتليفزيون.

جوائز:

جائزة الدولة التقديرية في الآداب (١٩٨٩).

وسام الآداب والفنون (١٩٨٩).

وسام الجمهورية (١٩٦٤).

جائزة الدولة التشجيعية عن القصة الروائية (١٩٦٤).

جائزة جامعة المنيا لأحسن روائي (١٩٨٤).

درع جامعة صنعاء (١٩٨٥).

شهادة تقدير الجامعة العربية للفنون والثقافة والإعلام (١٩٨٦).

درع فرقة الأصدقاء المسرحية ـ الخرطوم (١٩٨٧).

درع جامعة الزقازيق (١٩٩٦).

درع الاتحاد العام للصحفيين العرب (١٩٩٦).

الشهادة الذهبية لأحسن كاتب [مهرجان القاهرة الثالث للإذاعة والتليفزيون (١٩٩٧)].

إصدارات:

قصة:

١ ـ مجموعة الكل باطل (٦٠) ـ الكتاب الماسي.

٢ ـ مجموعة القرصان والتنين ط١ (٧١) هيئة الكتاب ـ ط٢ (٧٩) ـ دار اقرأ بيروت.

٣ ـ مجموعة المثلث الدامي (٧٩) دار المعارف.

٤ ـ مجموعة حبال السأم (٨٧) ـ هيئة الكتاب ـ مختارات فصول.

٥ ـ مجموعة كل الأنهار (٩٦) ـ هيئة الكتاب.

٦ ـ زهرة السلوان (٢٠٠٠) ـ هيئة الكتاب.

رواية:

٧ ـ سيف بن ذي يزن (٦٧) ـ ط١ ـ دار الكاتب العربي ـ (٨٢) ط٣ ـ دار الشروق بيروت.

٨ ـ **مغامرات سيف بن ذى يزن** ـ دار الهلال (٦٤) ـ ط٢ دار الشروق (٩٢).
٩ ـ **على الزيبق** (٦٧) ط١ دار الهلال ـ (٨٠) ط٢ دار الشروق بيروت ـ ط٣ هيئة قصور الثقافة (٢٠٠٢) (٨٧) ط٣ دار الشروق.
١٠ ـ **خمسة وساد سهم** (٨٠) ـ هيئة الكتاب.
١١ ـ **حفنة من رجال** (٨٠) ـ دار اقرأ بيروت ـ (٨٥) ط٢ الشروق ـ (٨٩) ط٣ دار الشروق.
١٢ ـ **وعلى الأرض السلام** (٨٦) هيئة الكتاب ـ مختارات فصول.
١٣ ـ **الزهراء فى مكة** (٨٧) دار الهلال ـ مكتبة الأسرة (٩٨) ط٢.
١٤ ـ **الزمن الميت** ـ الهيئة العامة للكتاب (٨٨).
(١٥) **ملاعيب على الزيبق** ـ دار الهلال (٨٩) ـ ط٢ هيئة قصور الثقافة (٢٠٠٢).
١٦ ـ روايتان (**إنها تجرى إلى البحر ـ البحر ليس بملآن**) (٩٦).

دراسات:

١٧ ـ **محمد فى الأدب المعاصر** (٥٩) ط١ المكتب الفنى (٧٩) ـ ط٢ دار اقرأ بيروت.
١٨ ـ **فى الرواية العربية** (٦٠) ط١ ـ الجمعية الأدبية المصرية ـ ط٢ (٧٥) دار الشروق بيروت ـ ط٣ (٧٨) دار العودة بيروت ـ ط٤ (٨٠) دار الشروق ـ ط٥ (٨٥) دار الشروق القاهرة.
١٩ ـ **بين الأدب والصحافة** ط١ (٦١) دار الثقافة المصرية ـ ط٢ (٦٨) دار الفكر العربى ـ ط٣ (٧٢) دار الفكر العربى ـ ط٤ (٧٩) دار اقرأ بيروت.
٢٠ ـ **فى كتابة السيرة الشعبية** ط١ (٦٤) دار الثقافة العربية ـ ط٢ (٨٠) دار اقرأ بيروت.
٢١ ـ **أضواء على السيرة الشعبية** ط١ هيئة الكتاب ـ ط٢ (٨١) دار اقرأ بيروت.
٢٢ ـ **السيرة الشعبية** (٧٩) دار المعارف.
٢٣ ـ **هموم كتاب العصر** (٨١) دار الشروق بيروت.
٢٤ ـ **مع المازنى** دار الهلال (٨٦).
٢٥ ـ **عالم الأدب الشعبى العجيب** ـ دار الهلال (٨٨) ـ ط٢ دار الشروق القاهرة (٩١) ـ ط٣ مكتبة الأسرة (٩٧).
٢٦ ـ **السيرة الشعبية العربية** ـ هيئة الكتاب (٨٩).
٢٧ ـ **الجذور الشعبية للمسرح العربى** ـ هيئة الكتاب (٩١) ـ ط٢ باسم (الموروث الشعبى) دار الشروق (٩٠).
٢٨ ـ **فى الأصول الأولى للرواية العربية** ـ هيئة الكتاب ـ المكتبة الثقافية (٩٢).
٢٩ ـ **أدب السيرة الشعبية** دار لونجمان (٩٤).
٣٠ ـ **المجذوب** ـ هيئة قصور الثقافة (٩٥).
٣١ ـ **معادن الجوهر** ـ دار الشروق (٢٠٠٠).
٣٢ ـ **أديب الأسطورة عند العرب** (عالم المعرفة) أغسطس (٢٠٠٢).

المسرح:

٣٣ ـ **أيوب** ط١ (٦٥) الهيئة العامة للكتاب ـ ط٢ (٨٤) الهيئة العامة للكتاب.
٣٤ ـ **ثلاث مسرحيات** ط١ (٦٤) الجمعية الأدبية المصرية ـ ط٢ (٨٠) دار اقرأ بيروت.
(١) (**المسألة**) مثلت فى تونس ١٩٨٧.
(٢) (**حبظلم بظاظا**) مثلت فى القاهرة ١٩٦٨ ـ الاسكندرية ١٩٨٦ ـ الخرطوم ١٩٨٧ ـ المغرب ١٩٨٦.
(٣) (**ثالثاً وأخيراً**) مثلت فى سوريا ١٩٨٦.
٣٥ ـ **حديقة المرد**ار ابن خلدون ١٩٩٣.
٣٦ ـ مسرحيتان (**رع يغضب ـ القنبلة**) (٢٠٠١).

أدب الكلمة:

٣٧ ـ **كلمات فى الحب والأسى** (٨٣) دار اقرأ بيروت.
٣٨ ـ **حديث النفس** ـ هيئة قصور الثقافة (٩٦).

أدب الرحلات:

٣٩ ـ **فى بلاد السندباد** ـ دار الهلال (٨٧).

أدب الطفل:

٤٠ـ مغامرات فى أفريقيا (٩٥) مطبعة مصر.

٤١ـ مولد بطل (٨٤) دار الهلال ـ ط٢ دار لونجمان (٩٤).

٤٢ـ عبلة والصبى المقاتل (٨٤) دار الهلال ـ ط٢ دار لونجمان (٩٤).

٤٣ـ السيف والكلمات (٨٨) دار الهلال ـ ط٢ دار لونجمان (٩٤).

٤٤ـ ثورة العبيد (٨٨) دار الهلال ـ ط٢ دار لونجمان (٩٦).

٤٥ـ الفارس والجواد (٨٩) دار الهلال.

٤٦ـ ذات الهمة (٩٠) دار الهلال.

٤٧ـ الأميرة المنتصرة (٩١) دار الهلال.

٤٨ـ الزير سالم (٩٢) دار الهلال.

٤٩ـ مغامرات المهرج قشمر (٩٣) دار الهلال.

٥٠ـ الأميرة ذات الشعور والمارد (٩٣) دار الهلال.

٥١ـ الجنى والكلب المسعور (٩٤) دار الهلال.

٥٢ـ على بابا والأربعين حرامى (٩٤) دار الهلال.

٥٣ـ كنوز الجبل (٩٥) دار الهلال.

٥٤ـ معروف الإسكافى (٩٥) دار الهلال.

٥٥ـ الجنى الطائر (٩٦) دار الهلال.

٥٦ـ الجوهرة والملك الطماع (٩٦) دار الهلال.

٥٧ـ الخاتم المسحور.. وملك الجان (٩٦) دار الهلال.

٥٨ـ الغراب الأسود.. والحلم (٩٧) دار الهلال.

أحاديث وأعمال درامية للإذاعة:

إذاعات: لندن ـ الكويت ـ بغداد ـ صنعاء ـ قطر ـ صوت العرب ـ إذاعة القاهرة ـ الشرق الأوسط ـ إذاعة الشعب ـ البرنامج الثانى بالقاهرة ـ صوت الجماهير بغداد ـ دلهى العربية ـ صوت أمريكا.

المسلسلات الدرامية الإذاعية: ٣٠ حلقة فى ١٥ دقيقة: على الزيبق ـ سيف بن ذى يزن ـ عنترة بن شداد ـ إرم ذات العماد ـ النابغة عبر الزمان ـ أديب الأسطورة عند العرب ـ أحلام شهرزاد ـ حياة قلب ـ الجنة المحرمة ـ حديقة المر ـ الخلود حبا ـ إنما الأمم الأخلاق ـ الندى المحترق ـ ناقف الحنظل ـ رياح الشك ـ الوباء الأسود ـ مع المازنى ـ حديث النفس ـ ليل يا عين ـ المعذبون فى الأرض ـ حقائق وراء الأساطير العربية ـ المعارك الأدبية ـ ملاعيب على الزيبق ـ شاعر وكلمات ـ منتصرون لكن أغراب ـ الغريب أبو حيان التوحيدى ـ محمود حسن شاعر الحب.

التدريس:

أستاذ منتدب: كلية الآداب ـ وكلية التربية ـ جامعة المنيا (٧٧-٧٨) مادة الحضارة ـ مادة الأدب الشعبى.

كلية الآداب ـ وكلية التربية (٧٨-٧٩) مادة أدب جاهلى ـ مادة الحضارة ـ مادة الأدب الشعبى ـ مادة مناهج البحث.

كلية الألسن ـ جامعة عين شمس (٧٨-٧٩) مادة المقال.

مركز رواد الثقافة الجماهيرية ـ وزارة الثقافة... القاهرة مادة الأدب الشعبى (٧٩-٨٢-٨٣).

الجامعة الأمريكية:

مادة أدب شعبى ـ مادة قصة معاصرة (٨١-٨٨).

كلية الآداب ـ جامعة صنعاء ـ اليمن ـ مادة الأدب الشعبى (٨٠-٨٣).

خبير: مركز التدريب الإذاعة ـ بغداد ـ العراق (٧٥-٧٧) ـ مركز خليفة للتدريب الإذاعى ـ صنعاء اليمن (٧٩-٨٣) المعهد القومى لاتحاد الصحفيين العرب ـ القاهرة ـ بغداد (٧٩-٨٠) معهد الفنون المسرحية ـ الكويت (٧٥).

أستاذ غير متفرغ: كلية الآداب جامعة الزقازيق (٨٤).

للدراسات الإعلامية المتخصصة:

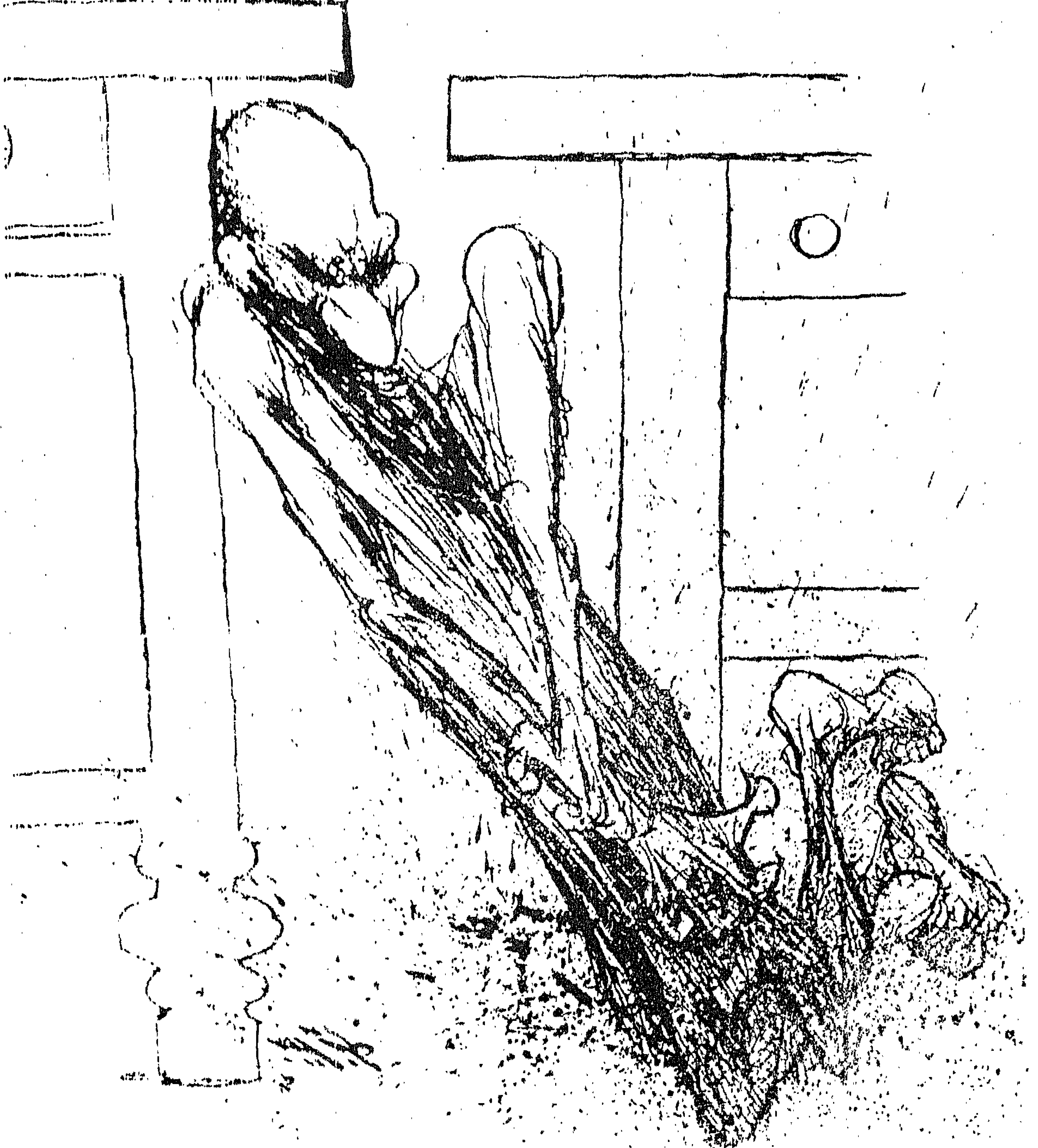
أستاذ متفرغ: المعهد العالي للفنون الشعبية أكاديمية الفنون (٨٤-٨٦).

أستاذ متفرغ: المعهد العالي للفنون الشعبية أكاديمية الفنون (٩٠-٩٨).

الوظائف:

التدريس ـ العمل في الإذاعة المدرسية بوزارة المعارف.

ثم العمل بالإذاعة المصرية: قسم المذيعين حتى منصب كبير المذيعين ـ البرامج الثقافية حتى منصب مراقب مساعد البرامج الثقافية ـ صوت العرب ـ وحدة النصوص: إذاعة الشرق الأوسط كمدير لها ـ ثم إذاعة الشعب كمدير لها ـ البرنامج الثاني (الثقافي) بالإذاعة ـ ثم وزارة الشئون الاجتماعية كخبير أول بها ـ ثم الاستقالة عام ١٩٨٣.



follows up the proceedings of the conference of Egyptian anthropology held at the academy of scientific research at AL Kharga oasis, AL Wadi AL Jadid governorate from 23 up to 26 of october, 2003.

In this issue, we present five testimonies by five artists in deferent creative fields. The first testimony is by cinematic artist Fouad Al Tahawy. It is entitled 'Children's tales and the rhythm of the artistic work". The second testiomony is by plastic artist. Aly Desouqi and is entitled "Drawing inspiration from folk life. The next testimony is by music professor Gehad Daoud under the tile "Memories and Questions for the love of Egypt." Poet and professor Walid Mounier presents the next testimony under the title "wings for childhood memories". The last testimony is by Nubian novlist Hagag Hassan Adoul under the title "The Nile and The palm trees: Springhead and folklore". The issue concludes with a file devoted to the great literary figure Farouq Khorshid, head of the union of Egyptian writers and secretary of the folk arts committee at the supreme council for culture on the occasion of his having reached the age of seventy five. The file contains three readings of some of his works. The first reading is by Prof. Safwat Kamal and is entitled. The literary man of myth among the Arabs. The Second reading is Medhat AL Gayar's "Reading in Self Talk". The third reading is Ibrahim Helmi's "Farouq Khorshid" roots of his interest in sira and folktale (The features of his creative writings for children).

The file also contains three testimonies; Abdel Hamid Hawas's Farouq Khorshid. Folk literature and his critical project, Dr. Mohmoud Awni Abdel Ra'ouf's "Farouq Khorshid: A creative sehalor and a fair research-worker" and Farouq Al Sharoni's Khorshid and his three dimensions. Then the issue presents a review of the events of the celebration of the Arts committee at the supreme council for culture by Iklas Atala and a review of the honarary clebrations paid to Khorshid by the committee of literary studies at the council by Ibrahim Helmy. The file ends with a bibliography of Khorshid works.

Hanan AL Safti offers her translation of two folktales from the Afghani folk tradition. The two translations, which were revised by Ra'fat AL Dewiri, are entitled "The passion of the Mongol daughter and the Arab boy and two thief husbands for the same wife.

Caston Maspero's book "Folk Songs in Upper Egypt is one of the earlist compilations in the filed of collecting Egyptian folk literature. Maspero (1846-1916) compiled that book earlier in the second decade of the twentieth century (1910-1914). He also wrote and compiled a number of boods of history and Egyptology. Mahmoud Al Hendi spared no effort to have the book republished within the project of the family library with the encouragement of prof. Ahmad Mursi who formerly drew attention to the importance of the book some 35 years ago. The book is now available to the reader in a new edition. In spite of the great effort which has been exerted to explain the meaning of the difficult words on the left margin of each page and in spite of the addition of footnotes to explain the words which need further explanation, poet and research-worker Darwish Al Asyouti has some valuable remarks to make. He remarks that the one who explained that lexical items was mainly right in his remarks, particularly of the words for which he could find a standard Arabic equivalent and the words with some bearing on historical events. At the same time, some of the explanation were not right because the one who afforded the explanation was not acquainted with the life of upper Egypt. He was, therefore, in a bad need of a filed work knowledge of the significance of upper Egyptian lexical items. The notes and explanation of AL Asiouty represent a veritable contribution to the effort exerted in preparing the book for publication and a contribution to the mode of serious diolag which we want to prevail in our cultural life.

In the filed of folk song, too, Sa'ad Abdel Hamid revivers a book called "Folk song: style and culture" by Alan lomas et al. The book was mostly delivered orally at the at the annual conference of the American society of science development in Washington D.C. in 1966. The book aims to shed light on the importance of song since it consolidates crucial aspects of the social structure of cultures. There are universal relations between the expressive process and the communicative process on the one hand, and between the social structure and the cultural pattern on the other. This means that the analysis of singing and dancing is an effective means of classifying cultures. The book has called attention to the importance of employing modern high technology, particularly the computer in registering, analyzing and interpreting the collected data. This in turn will facilitate the work of research-workers and provide more accuracy and organization.

In the section entitled : "AL Fonon AL Sha'bia tour," Sahar Ahmad Ibrahim

tackles the elements of the theatrical performance such as movement, music, decoration, costumes and lighting. Such elements could be related to the daily practice of artists. He also stresses the importance of co-operation among artists. At the end, he calls our attention to the recreational and social role of kinetic arts within the community.

Al Fonoun AL Sha'bia is customarily interested in presenting a number of folk texts-be they field collected or translated. In this issue, we present a diverse collection of folk literary genres. To start with, we provide our reader with four folktales collected at AL Fayoum governorate and registered by research-worker Khalid Abo El lil. They carry the tales: "The ignoble and the Noble, The grandson on the daughter's side and on the son's side, lies at the beginning and lies at the end, AL Genayzirah. The collector attached the narrators' cards and a list of the difficult words to the tales.

Moving to Qena governarate, poet Abdel Satar Selim presents a group of Morba' at, of fan AL Wa'o (a group of oral poems written in vernacular verse), which are so popular in upper Egypt. Abdel satar exerted a great effort in collecting his texts properly and registering the way in which they were delivered. Formerly, he presented us with a collection of studies of this poetic genre, laying down the foundation for its rules, roots, methods of performance and its artistic features. Besides, he usually draws inspiration from this kind of oral poetry in his verse.

At Sohag govrnorate, Dramatist Ahmad Al Leithy collected and registerd a folktale named "The Ill-mannered Is Eaten by A Crocodile". The narrator of this tale is Mohamad Abdul Rhamn Hasan Ism'ael from the village of Inibis, affiliated to Al Johayna city. It could be categorized as a proverbial. The collector has compiled a list explaining the difficult upper Egyptian words which occurred in his tale.

From AL Sharqia governorate, poet Ibrahim Salama presents a text of using amulets as a form of original Egyptian folk beliefs which is deeply rooted in religion. It has some relation to the curing of patients, people who are a victim of the evil eye, people who are possessed by demons. The act of using amulets as a cure differs in accordance with the degree of faith, religious certainty and purity of soul, particularly of the amulet user and also according to the belief of the patient and his confidence in the authenticity and sincerity of the amulet user.

Dramatist Ra'fat Al Dewil resumes his translation of the Indian folktales collected and rendered into English by A.k. Kamanogan. In this issue, he offers five new folktales: The kingdom of fools, the stolen pigeon's egg, the race of lies and the woman pays the required sum of money.

Prof. Tawfik ALy Mansour offers three folktales from the German narrative folk tradition: Mother Hella,The snow drop and the golden goose.

Dr. Suzan Al Said offers a description of the celebration of AL Seyahä on which the sufi sect of Madnia Shazlia depends. She outlines the specific features of the internal organization of the sect and the practices performed on the day of AL seyaha. In a study conducted in the years 1998-1999-2001, Dr. Al Said started with the person who desires to the a murid (i.e.a member of the sect) and who must associate himself with the sheikhs and AL Ahbab (sufi lovers). This stage is followed by four other stages in order to be a sheikh AL Zikr (mentioning God), learning the name, reducing Al Zikr and contemplation and illumination). The seven stages go side by side with AL Award and AL Ahzab.. AL Awrad are recited at regular times during the day and at night. As for Al Ahzab, there is no specific time for reading them, both AL Awrad and Al Ahzab are aday' ah (supplications) laid dawn by the sheikhs of the sect. After mentioning the zikr and singing sessions, Dr. Al Said designates the spiritual organizational structure of the sect. she describes the rites of celebration which are held during the month of Ragab each year at the district of AL Dakrouri mountairn and is called AL Seyhat in the siwi dialect.

1. The preparation for the celebration : choosing the time of AL seyaha, buying the animals which are to be slain as an offering, setting up tents.
2. The day before the celebration: Al Qodwa, AL Moqademoun, the cooks, the slaughterers, prayers on sand, the auction.
3. The day of celebration: participants in the celebration, the meal at midday, distributing forks, the zikr circles.
4. The second day: the reconciliation committee.
5. The third day: morning greetings to the leaders of AL Seyaha, the arrival of the Senoussi set members, the beggars, Hadret al AL Nafaha, the fairness committee, the auction, heading for sheik AL,Y, Hardet The leaders of AL Seyaha.
6. The conclusion of Al Seyaha: The procession, AL Hadra at sidi Solyman's mosque, AL Hadra at sidi Al Seboubka mosque.

Amer Mohamad AL Wariqi is a research-worker at the Egyptian Atlas of folklore. He wrote an article in which he presents some ideas for staging the kinetic material and how to draw theatrical inspiration from it, i.e. how to relocate it from its practical and daily life setting of particular community in order to make it comply with the requirements of theatrical performance for an audience - whether this audience belongs to a particular community or not. The writer of the article maintains that kinetic art is a medium of human cognition and experience. It is one of the oldest languages ever known by man. He confirms the importance of folk music for kinetic performances. Then he

Morocco at the time of the Islamic conquest. The majority of the members of Tahawya live in communities named after their forefathers who originally inhabited such places. These communities live in small villages in the Sharqia governorate, particularly at the towns of Huseinia, Billbis, Abou Hamad, Kafr Saqr. In addition to that, large communities of tribe live in Behira and Assiout governorates.

Soud points out the main activity which characterize the social life of AL Tahawi Arabs, namely the raising and breeding of horses and preserving their ancestral lines. He notes that the reason why these arabs are attached to horses is that they are found with them since the time they entered Egypt and also because horses were mentioned in the Holy Quran and in the sunna (Prophetic traditions). He records their pedigrees, their names and the logic of naming and provides information concerning their marriage, parturition, and the appropriate food at such periods. The research-worker also explains how to distinguish between authentic Arab horses and inauthentic breeds and how to recognize the specific features of Arab horses through observing some facial features, the shape of the tail and the colour of the legs and how to domesticate horses and get them accustomed to good qualities and make them avoid bad aones such as kicking and galloping during riding.

An appendix showing letters exchanged among horsemen and revealing their ancestral lines and origin is attached to the arctic. These letters data back to 1930's Dr. Samia Khamis Sobhi's article in the field traditional costumes is also among the topics of material culture. The study is entitled "Men's outward cloak (AL-Besht) in The Gulf States". Men's cloak or AL Besht as it is well-Known is an outer garment for men worn above the outer clothes and covering shoulders, reaching downwards to the feet. It is open on the front and its fringes are embroidered with two openings through which the wearer passes his arms.

El Besht has several advantages, particularly for the travelers who walked on their feet. They used it as a dress at day and as cover at night and as a rug along the way and as a tent as the wind blew. As the times changed, Al Besht became a hindrance to men as they worked for it hindered their movement. It is now merely worn on official occasions, feasts and parties. Some clans and tribes still take pride in wearing Al Basht. In this historical and filed study Dr. Sobhi defines the term AL Besht and discusses it various names, Colors, types and the threads used in weaving and making it, its general design, and the exact features of the technique of sewing, embroidering and ornmenting it and how to renew or remake it. The study determines the pattern of this outer dress for men in the Gulf states and provides a detailed description showing its parts and how to weave and sew it and the other techniques of stitching it and decking it with names.

factors which he mentions rather hastily: factors related to economic, social and cultural changes in the Delta. After he presents a summary of the tale, Dr. Abdel Hafiz presents a detailed account of the contents of the four narratives. He divides such narratives into separate textual units, pointing out the literary form (prose or verse) in which each narrative was moulded, Dr. Abdel Hafiz comes to some conclusions concerning the differences between traditional and modern accounts of the sira on many levels such as length, brevity, time, place, characterization, musical effects, the origin of each narrative account, the difference between opening and closing formulae, descriptive scenes, war scenes, rhyme, poetic forms, the overlapping of literary forms, linguistic levels and the personal differences among narrators.

In a study untilled "Some of the Extinct Aspects of Material Culture" Dr. Shawqi Abdel Qawi Othman Habib tackles the lack of similarity between the useful products of material culture in the past and their modern counterparts which fulfill the same function. This is mainly due to the fact that some modifications have been introduced in the modern product with a view to developing it to save time and effort. Dr. Habib poses a question concerning the classification of such products: Should they be classified as products of material culture or as folk formation products?

Dr. Habib attempts to answer his difficult question. He perceives a degree of overlapping between material and formation since the latter is usually implemented on the basis of the former. He cites the example of the craft of pottery which could be classified under the category of material culture if it aims at producing pottery items for consumption. It could also be studied as an abject of aesthetic formation if it aims at producing its materials as pieces of art. In this case, the artist is simply drawing inspiration from the aesthtics of oral tradition. Dr. Shaqi Habib then moves to talk about the basic model of his study which is the millstone. He traces the historical development of the making of milestones as a useful product of material culture. He also handles its various types and ends up discussing the different kinds of mills as a development of millstone making.

The creative process which usually accompanies the grinding of corn makes the millstone an object of aesthetic formation. It lies in the singing which accompanies the grinding of corn. Such singing is made up of short syllables whose rhythm accords with the hands of the corn grinder and the leaning position of his body. In addition to that, the joy inherent in such work camot be found nowadays as life has lost its joy.

AL Tahaway Soued offers a documented filed study about the kinds and characteristics of horses. He does that through outlining the relationship between AL Tahawi Arabs and horses. Al Tahawi Arabs are one of the biggest inner parts of Al Hanadi tribe of Bani Selim which moved towards Egypt and

contemporary world. Such spirit, AL Din Contends, was assimilated by the men of Egypt throughout the ages. Its lack should be considered a factor of deterioration and stagnation in the Egyptian daily life. AL Din proceeds to write about Ahmed Amin's interest in folk spirit in his writings. Such spirit is quite in keeping with his constitution as Ibn ballad (a native Egyptian). He had about him a tinge of deep melancholy like many native Egyptians. He also enjoyed a good sense of humour, a feature also of native Egyptians who combine a sense of humor with a high degree of seriousness. The research-worker draws our attention to the fact that Amin lived in a period in which the defence of folk literature and the use of vernacular was regarded as something odd and not in keeping with the literary aristocracy rampant at that particular period. Such an aristocracy of literary interest coincided with feudalism and the rule of the elite classes. Amin was the target of criticism by the writers of classical Arabic just like Rushy Saleh and other folklorists who tried to defend themselves as if they had to acquit themselves of unfair charges. prof. Amin had to assert that folk literature is the eloquent literature which is an expression of the popular spirit. It is a kind of literature which truly portrays the masses and depicts their customs, traditions and proverbs and other folk phenomena such as peddlers's calls. Such phenomena are nothing but oral traditions which reflect the folk concepts and the good and deeply religious people whose heart aspire to the realm of lofty principles which knows no evil as in utopia. Such traditions concerns and aspirations of ordinary folk better than the work of writers using standard Arabic.

In a study entitled "The Tales of AL sira Al Hilalia", Dr. Ibrahim Abdel Hafez records the differences between the conceventional and modern narratives of Al Sira Al Hilalia in the Delta. He relies almost entirely on four narratives of the tale of Hosna Bint Nasr Al Tawyrid and Rizk Al Hilali. It is one of the love stories in Al Sira which has been preserved in the memory of recent narrators of Al Sira in the latest decades.

The tale is connected wilts marriage occasions which nearly became the sole occasion on which the sira is performed in the Delta.

The four narrative accounts of tale folk into comventional narratives (represented by two folk poets: Bily Abo Fahmi and Fathi Awad Salam) and two other modern versions (represented by two folk poets: Fathi solyman and Hamed Sayed Hawas).

Dr. Ibrahim Abdel Hafez points out that the first type is represented by illiterate narrators whereas the second type is represented by narrators who have had a share of knowledge. This difference is one of the basic factors which contributed to the difference between those two types in the performance of the sira. There are other

This Issue

The issue starts with Tawfik Hana's discussion of the question of opposition between standard and colloquial Arabic. Hana Perceives a complementary and co-operative possibility between the two language versions. Standard Arabic reprresents, in his view, a dialectal relationship standing for an exlement of stability, while colloquial Arabic represents an element of transformation, change and adaptibility. Colloquial Arabic has power of adapting to and being transformed by each linguistic environment. This article recalls Farouq Khorsheid's earlier article. "Third language is life" published in AL Fonoun AL Sha'bia, October-November-December, 2001.

Hana emphasizes this concept through tackling the poetic experience of egyptian folk poet Hussein Mazloum and his rendering of the rubayat of Omar ALKhayam into Egyptian vernacular (1944). This translation occupies a promient place among the translated versions of AL Saraf, AL Bostani, Ahmed Ramy and Mohamad AL Seboai'i. It embodies and reveals the wit, eloquence, mystical philosophy and the spiritual and humanitarian concerns of the Rubayat. It is as if the translator wanted to prove the ability of Egyptian vernacular to express and reveal the content embodied in the Rubayat by the leading poet, astronomer, moralist and algebra scientist of his day. Gibon, the English historian and author of the Decline and Fall the Roman Empire said that AL Khayam's Calendar surpassed in excellence and precision the Georgian Calendar. Om Kolthoum, the mistress of Arabic singing, sang with her immortal voice, one of AL Khayam's Rubayat. This song appealed very strongly to the taste of Arabic and non-Arabic audience. Tawfik Hana offers specimens of Mazloum's translation of AL Khayam's verses as if he was his contemporary and companion.

Alaa Al Din's study "Ahmad Amin and the popular spirit" handles the absence of popular spirit in the



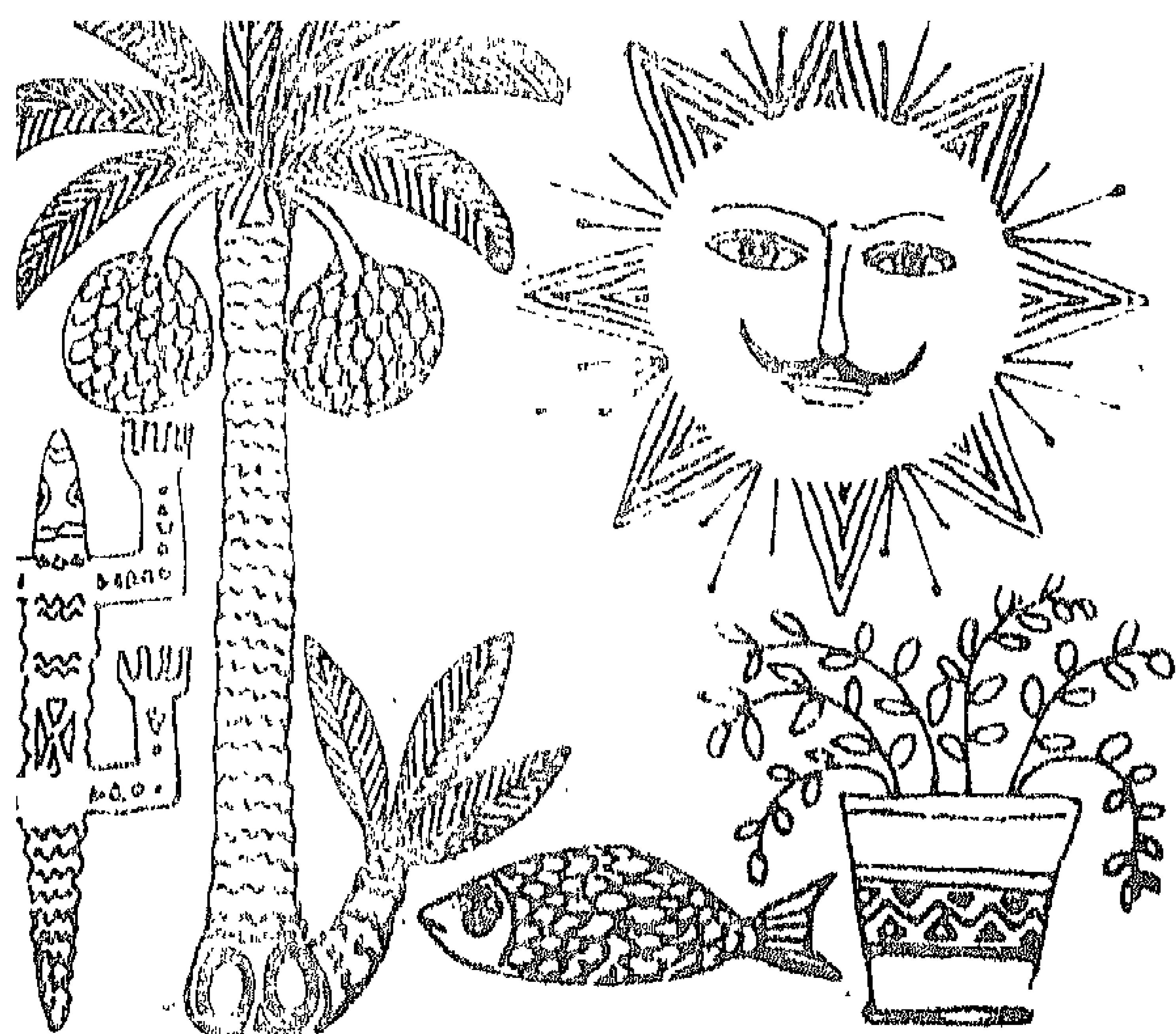
● الأسعار فى البلاد العربية:
سوريا ٧٥ ليرة، لبنان ٢٠٠٠ ليرة، الأردن ١,٢٥٠ دينار، الكويت ١,٢٥٠ دينار، السعودية ١٥ ريال، تونس ٤ دينار، المغرب ٤٠ درهم، البحرين ١,٥٠٠ دينار، قطر ١٥ ريال، دبى ١٥ درهم، أبو ظبى ١٥ درهم، سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

● الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (٤ أعداد) ١٢ جنيه، ومصاريف البريد ٨٠ قرشًا وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا
أوروبا: ١٦ دولارًا
أمريكا: ٢٠ دولارًا مضافًا إليها مصاريف البريد.

● المراسلات:
مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق * القاهرة

* تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ – ٥٧٧٥١٠٩





A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book Organization, Cairo.
No: 66-67, July / September 2004

Founded and edited by Prof. ***Abdel-Hamid Yunis,*** *in January 1965. and Supervised artistically by Mr.* ***Abdel-Salam Al-Sherif***

Editorial Board:

Dr. **Ahmed shams Al-ddin Al-Hagagi**
Dr. **Asaad Nadim**
Dr. **Samha Al-Kholy**
Mr. **Abdel-Hamid Hawass**
Mr. **Farouk Khourshid**
Dr. **Mohammed M. Al-Gohari**
Dr. **Mohammed Al-Naggar**
Dr. **Mostafa Al-Razaz**

Chairman of GEBO
Dr. **Samir Sarhan**

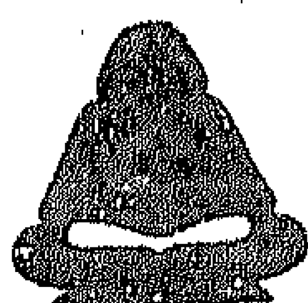
Editor-in-chief
Dr. **Ahmed Ali Morsi**

Deputy Editor-in-chief
Mr. **Safwat Kamal**

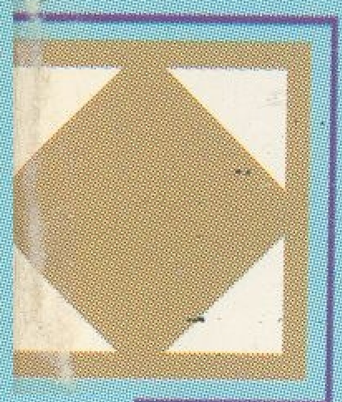
Managing Editor
Hassan Surour

Art Director
Youssef Shaker

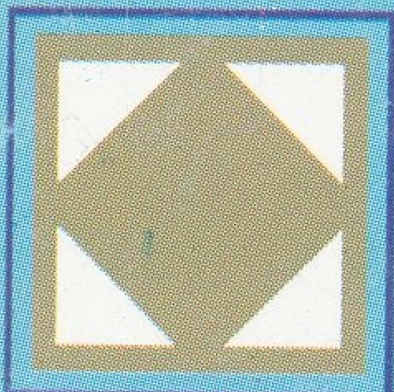
Editorial Secretary
Mohammed H. Abdel-Hafiz

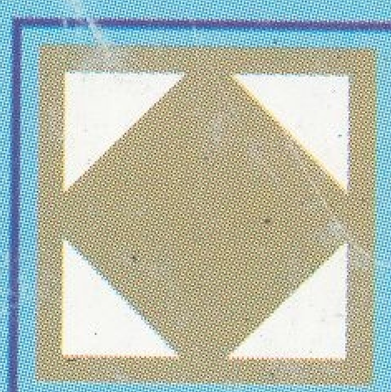
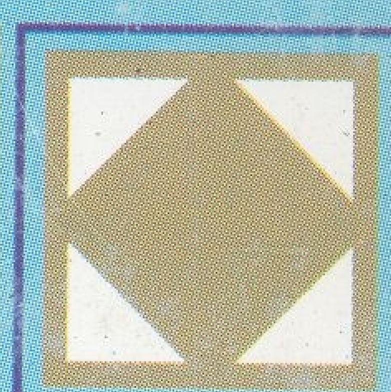
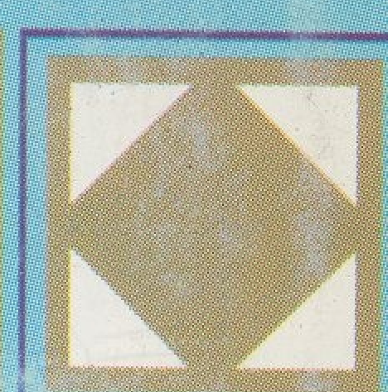


AL - FUNUN
AL - SHAABIA



FOLK-LORE







مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

٣٠٠ قرش